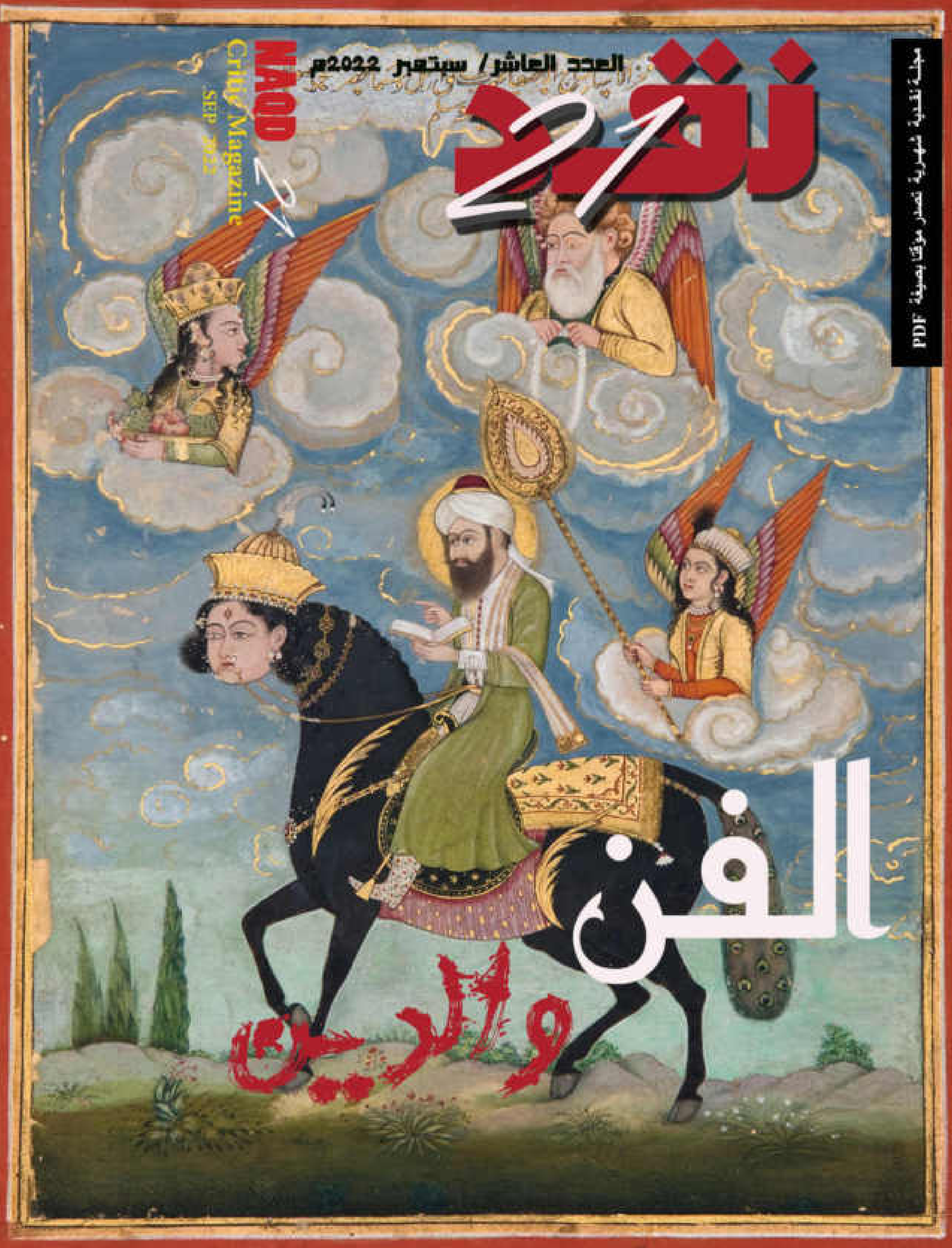


نقد 21
العدد العاشر/ سبتمبر 2022م
مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتا بصيغة PDF
NAQD 21
Critic Magazine
SEP 2022
الفن والدين



إنعام القرشي
ثرثرة
أمام جبل قاسيون

افتتاحية:

ديناميكية الفن واستاتيكية الدين!

ربما يبدو لنا موضوع هذا العدد "الفن والدين" من المواضيع المُبتذلة لفرط ما تم تناولها، والحديث عنها كثيرا، لكن، رغم الاهتمام بالحديث عن الموضوع بشكل مُفرط فيما قبل، ورغم قتله بحثا إلا أنه من المواضيع التي هي في حاجة ماسة للتأمل الطويل؛ نظرا للصراع الأبدي والمُتجدد بين الدين بأفكاره ومفاهيمه الاستاتيكية، الراكدة- بالمفهوم الفيزيائي- والفن بديناميكيته، وحيويته، ومقدرته الدائمة على التجدد والتنوع، والتكيف، والانطلاق إلى آفاق أكثر رحابة.
هذا الصراع الطويل الذي يرى فيه الدين قوامته على كل شؤون الحياة لا سيما الفن- العدو الأول له من وجهة نظر الدين- يحاول دائما السيطرة على الفن، وتقييده، وجذبه للخلف، بل وقطع أجنحته، مانعا إياه من التحليق؛ لاعتقاد الدين أن الفن لا بد أن يكون خاضعا له، وأنه إذا ما انطلق فسيكون مُعاديا له، أو ضده، رغم أن الحقيقة هي العكس تماما، فالدين مُنذ وقت مُبكر اكتشف أن الفن قادر- بسبب حُسن تلقيه وآليات الخيال- على خدمته وإيصاله إلى الجميع ببساطة، وربما بسبب هذه المقدرة السحرية للفن في خطاب المُتلقي شعر الدين تجاه الفن بشعورين مُختلفين مُتناقضين.
الأول منهما: مقدرة الدين على تطويع الفن في الوصول إلى الناس بشكل بسيط- يتضح ذلك من خلال اللوحات والجداريات في الثقافات المُختلفة، بل والسينما والأدب أيضا، فضلا عن استخدام الدين الإسلامي على سبيل المثال للأسلوب القصصي في إيصال المعنى- لكن الشعور الآخر كان شعورا عدائيا تجاه الفن الذي إذا ما انطلق بعيدا- وهذا من سمات الفن الأصيلة- قد يصبح خطرا عليه، وبالتالي لا بد من تحجيمه والسيطرة عليه، بل والمُبالغة في عدائه أحيانا لدرجة الوصول إلى تحريمه إذا لم يدر في فلكه، وبالتالي كان الدين حريصا على جذب الفن للخلف دائما محاولا جعله استاتيكيا، سالبا إياه صفته الديناميكية!
إن إصرار الدين ورجاله على التدخل في جميع شؤون الحياة- باعتباره المُسيطر على كل شيء- هو ما أدى إلى هذا الصراع- رغم أن الدين مكانه دور العبادة فقط- لكنه يصر على الخروج منها بجموح مُتدخلا في كل شيء مما أدى إلى صراع يشبه حالة من العداء!
في الأسابيع القليلة الماضية لا ندري ما السبب في اهتمام عدد كبير على وسائل السوشيال ميديا بفيلم "طريد الفردوس" للمُخرج فطين عبد الوهاب 1965م، وهو الفيلم المأخوذ عن قصة للكاتب الراحل توفيق الحكيم، حيث يفترض سيناريو الفيلم موت الدرويش عليش- فريد شوقي- وحينما يصعد إلى السماء من أجل مُحاسبته يجد الملائكة أن مجموع حسناته يتساوى تماما مع مجموع سيئاته، ومن ثم فهو لا يمكن له أن يكون من أهل الجنة، أو حتى من أهل النار!
هنا يصدر قرار بإعادته إلى الدنيا مرة أخرى لعدة أيام من أجل اختباره لمرة أخرى، وحينما يخرج من مقبرته ينتحل اسم إبراهيم وينضم لإحدى العصابات، لكنه يتعرف على فتاة نقية يحاول مُساعدتها، ثم يختلف مع أفراد العصابة التي انضم إليها؛ فيقوم بمُطاردتهم وكشفهم لرجال الشرطة، وأثناء مُشاجرة مع أفراد العصابة، وقبل أن تأتي الشرطة يموت من جديد ليعود إلى السماء.
بالطبع لم يتابع الفيلم إبراهيم في عودته الثانية إلى السماء، وترك خيال المُتلقي في إكمال الحدث سواء بالسلب أم بالإيجاب- وهذا من أهم ما يتميز به الفن.
إن اهتمام الآخرون بهذا الفيلم كان يحمل الكثير من الدهشة، والأكثر من التساؤلات: كيف مر هذا الفيلم في وقته، وكيف لم يعترض عليه أحد، وكيف لم يتم تكفير من قاموا بصناعته؟ وغير ذلك.
إن هذه التساؤلات التي انطلقت من حول الفيلم، وهذه الدهشة- ربما لأن من انتبهوا إليه لم يرونه من قبل- يمكن ردها بشكل مُباشر وبسهولة إلى سطوة الدين، ومحاولته للسيطرة على كل شيء في الحياة لا سيما الفن، ومن ثم فهو لا يسمح للفن بمُناقشة هذا الموضوع، وغيره من المواضيع التي تبدأ من الخيال وتنتهي إليه- الدين في وجه من أوجهه أسطوري المنشأ.
إن الفن ينطلق دائما من فرضيات، وسؤال مُهم: ماذا لو؟ هذا السؤال يتم نسج الخيال من حوله لخلق عالم جديد، لكن الدين لا يسمح بخلق عوالم فنية- لا سيما إذا ما كانت تخصه- ومن هنا كانت دهشة المُتلقي الذي انتبه إلى الفيلم الذي يناقش موضوعا هو في صلب الدين الذي لا يسمح لأحد النقاش فيه- فالدين عادة لا يرغب في النقاش بقدر رغبته في الطاعة المُطلقة والتسليم والإذعان!
لذلك كان أحد الأسئلة التي تم إطلاقها منطقيا تماما- بسبب ما نعيشه الآن- هل لو صُنع هذا الفيلم اليوم كان من المُمكن له أن يمر ببساطة، وهل كانت الرقابة ستجيزه من الأساس، وإذا ما أجازته، هل كان المُجتمع الذي بات سُلطة دينية لها سطوتها سيتقبله؟ ليأتي السؤال الأخير: هل كان رجال الدين سيتقبلون الفيلم، أم سيكفرون كل من اشترك فيه، ويصرون على منعه من العرض؟
بالتأكيد، نعرف جميعا الإجابة على هذه الأسئلة، وهو ما جعلنا ننتبه مرة أخرى إلى هذ االصراع الأبدي بين السُلطتين: الدينية والفنية، ومن ثم بدأنا في التفكير في موضوع هذا العدد الذي كان لا بد منه.

محمود الغيطاني

العـدد العاشر
سبتمبر 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا



رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com

مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

الموقع الإليكتروني
www.naqd21.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

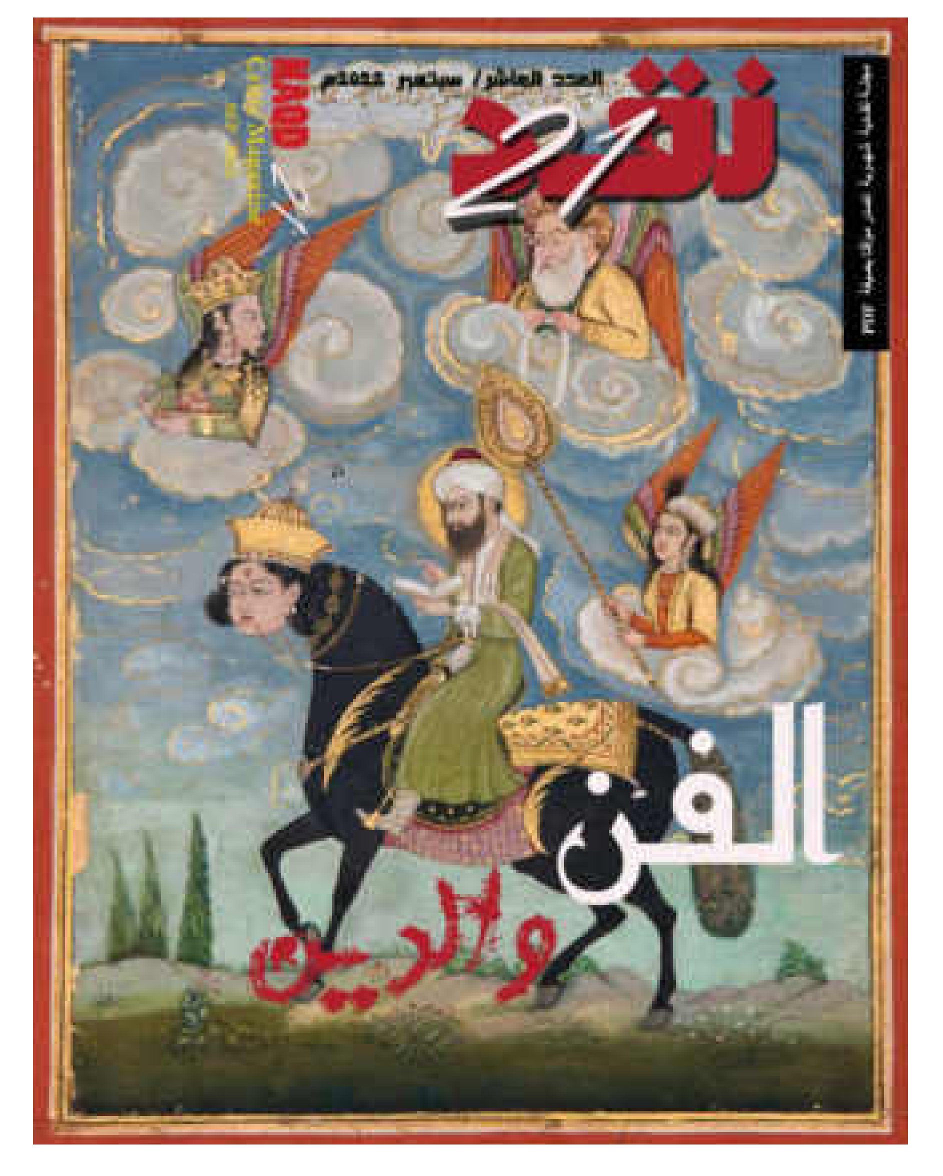
E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

لوحة الغلاف

رسم للرسول (صلعم) ممتطيا صهوة البُراق
الفنان مجهول - القرن ال 18 ميلاديا
سم - ورق ذهبي وألوان جواش 17.7×10.9
على ورق.



فهرس العدد:



نقد 21
NAQD
الفن
والدين




ملف العدد:
الفن والدين
أدب



أدب

توظيف الدين في إبداع نجيب محفوظ: في محبة المتصوف والخشية من الأيديولوجي



أحمد إبراهيم الشريف

مصر

أعدت صحيفة نيويورك تايمز- مؤخرا- تقريرا بعنوان "الطريق إلى القاهرة" استعرضت فيه الكتب التي يمكن من خلالها فهم مدينة القاهرة، المُهم أن التقرير وضع على قائمة هذه الكتب روايات الأديب العالمي نجيب محفوظ (1911 -2006م)، وأفاد التقرير أن جميع أعمال نجيب محفوظ مُعبرة عن المدينة العتيقة وعن الحياة فيها، وليس مُجرد رصد المباني القديمة أو التعرض لتاريخها، بل عما جري فيها من تغيرات اجتماعية في القرن العشرين، وانطلاقا من هذا الاهتمام باليومي والحياتي فلم يكن لكاتب بحجم نجيب محفوظ أن يغفل دور الدين في بناء مدينته، لذا فإن شخصية "المُتدين" أو التعليق على "الظاهرة الدينية" إن جاز أن نستخدم هذا المُصطلح في رواياته كان له ظهور وأثر أيضا، لكن المسألة التي نفكر فيها: كيف تعامل نجيب محفوظ مع هذه الظاهرة، وكيف وظف الدين خاصة في ثلاثيته الاجتماعية الشهيرة "بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية"؟

توظيف الدين في روايات صاحب نوبل: بداية مُبكرة

لقد اهتم نجيب محفوظ بتوظيف الشخصية الدينية في أعماله الأدبية خاصة ذات الطابع الاجتماعي وما أكثرها، حدث ذلك مُنذ البداية، فصاحب نوبل كان حريصا دائما على وجود شخص مُمثل للمُتدين في مواجهة الفكر الاشتراكي، كما نرى في شخصية "مأمون رضوان" في مواجهة "علي طه" في "القاهرة الجديدة"، كذلك شخصية "رضوان الحسيني" في "زقاق المدق" الذي قدمه بشكل متوازن جدًا، هذا التقديم في هذه الرواية خاصة يحمي نجيب محفوظ من تهمة التربص بالمُتدينين، ويجعلنا نتقبل كل ما يقدمه في هذا الشأن على أساس أنه تصور فني، لكنه يخفي تحته طبقات من قراءة النفس المصرية والطبع القاهري.

المُلاحظ على شخصية المُتدين عند نجيب محفوظ في جميع أعماله، إما أن تكون فاعلة ونشطة أو سلبية


نجيب محفوظ

لا تقوم بدور فاعل أو تؤثر فيمن حولها، وهذا الحُكم يمكن مده على إطلاقه على مدى الروايات والقصص.

الصوفية: الطريق إلى قلب نجيب محفوظ

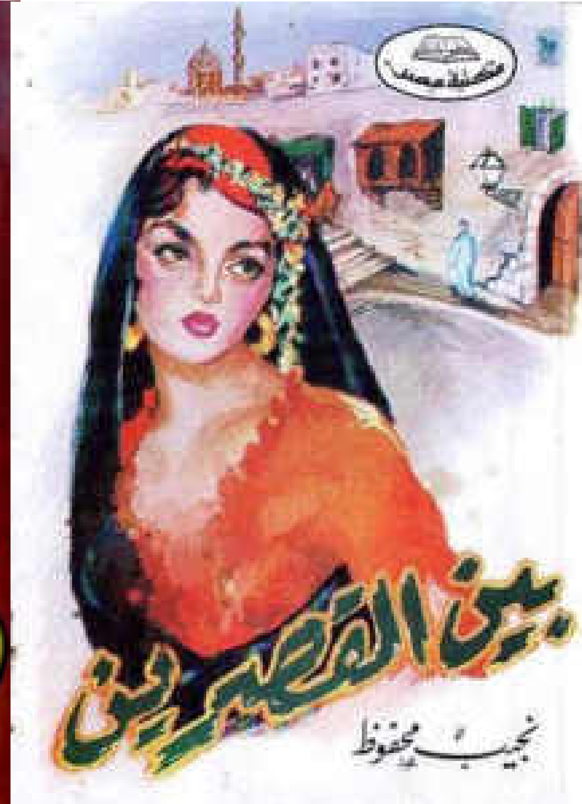
لعل المُتتبع لشخصيات نجيب محفوظ سوف يلحظ شغفه بالتصوف وافتتانه بهذا النوع من النزعات الإنسانية، وفى روايته الأشهر "الحرافيش" لا نمل من الاطلاع على الشخصيات الصوفية التي تظهر وتختفي لكنها تظل سلسلة مُتصلة من نماذج الإنسانية التي تحفظ حسب الرواية التوازن النفسي لبقية الشخصيات، حتى أن شخصية عاشور الناجي نفسه، الذي كان دائمًا ما يجلس خارج التكية يستمع إلى الأنغام الصوفية التي تنساب بلغة لا يفهمها لكنه يحس بها، ثم جاء اختفاؤه الغريب ليترك الباب مفتوحا للتأويلات، وفى ظني أنه دخل إلى التكية أخيرًا وحقق هدفه.

كعادة المصريين نجد عند نجيب محفوظ شغفًا وإجلالًا لأهل البيت، مثلا نجد فى رواية "خان الخليلى" أسرة "أحمد عاكف" التي واجهت الكرب والخوف في حيها القديم، تلتمس الأمان بجوار مسجد الحسين، حسبما يذكر خليل الجيزاوي فى مقال له بعنوان "صورة المُتدين فى الرواية العربية" منشورة في بوابة الأهرام.

شيوخ الكتاتيب: نظرة واقعية لصورة مُقدسة

صورة أخرى للحديث عن رجال الدين والمُتدينين ظهرت بصورة وافرة فى أعمال نجيب محفوظ تمثلت فى شيوخ الكتاتيب ومُحفظى القرآن الكريم وأئمة المساجد والزوايا، فقد اعتنى بهم نجيب محفوظ، وإن قدمهم أحيانًا فى صورة "سلبية" لم تعجب البعض، لكنها صورة واقعية، ينسى الذين ينتقدون نجيب محفوظ أنه أديب الواقعية الأشهر فى العالم العربي، ويظنونه مُتربصا بهذه الفئة من الناس، مع أن أي واحد منا تعامل مع هذه الفئة في حياته سيلحظ بسهولة القسوة التي كانت تنبع منهم تجاه كل ما يحيط بهم، كما سيلحظ أيضا إهمالهم المُتعمد، وارتباط هذه الفئة عادة بمن بهم نقص جسدي ما.

الثلاثية: تأريخ للواقع وكشف عن المُستقبل





يقرأ البعض ثلاثية نجيب محفوظ على أساس أنها وثيقة عن مصر فى الفترة بين عامي 1919م إلى 1944م، بالطبع الثلاثية أو غيرها من الأعمال الأدبية ليست وثيقة تاريخية، لكنها وثيقة أدبية، تخص واحدًا من أشهر الأدباء العرب على مر التاريخ، وقد حرص فى هذه الروايات وهي الأبرز فى مسيرة صاحب نوبل، والتي صدرت في الفترة بين عامي 1956م إلى 1957م في ثلاثة أجزاء مشهورة، على أن يرصد الحالة العامة للمُجتمع المصري، خاصة الأطياف السياسية التي بدأت تتشكل مُنذ البداية وزادت مع الجزء الثالث السكرية، وقد أعد جماعة الإخوان المُسلمين طيفا ساعيا للتغلغل فى المُجتمع وراغبا فى التأثير فيه.

إن شخصية كمال أحمد عبد الجواد- يحلو للبعض أن يجعلها مُعادلا موضوعيا لنجيب محفوظ نفسه- فكر فى الدين كثيرا، وكانت له آراء متطورة، مع الوقت كانت تنحاز إلى العلم، وأن العلماء هم أنبياء هذا الزمان، حيث يقول عنه في "قصر الشوق": "سيكون في تحرره من الدين أقرب إلى الله ما كان في إيمانه به، فما الدين الحقيقي إلا العلم، هو مفتاح أسرار الكون وجلاله، ولو بعث الأنبياء اليوم ما اختاروا سوى العلم رسالة لهم، هكذا استيقظ من حلم الأساطير ليواجه الحقيقة المُجردة مُخلفا وراء تلك العاصفة التي صرع فيها الجهل حتى صرعه حدا فاصلا بين ماضٍ خرافي، وغدٍ نوراني، بذلك تنفتح له السُبل المُؤدية إلى سبيل العلم والخير والجمال".

أما في السكرية- حيث أخذ الجيل الثالث مكانته- نجد أنفسنا وجها لوجه فى مواجهة التنافر الأيديولوجى، حيث نجد شخصية محورية فى موضوعنا هى شخصية "عبد المنعم شوكت" الذي ينتمي إلى جماعة الإخوان المُسلمين.

كانت جماعة الإخوان المُسلمين فى بداية الأربعينيات من القرن العشرين قد وصلت إلى مرحلة خطرة من التدخل فى الشأن المصري، تستعد لارتكاب عدد من الجرائم الكبرى على رأسها اغتيال النقراشي باشا فى سنة 1948م.

إن "عبد المنعم شوكت"، حفيد السيد أحمد عبد الجواد من ابنته "خديجة"، وهو عضو ناشط فى جماعة الإخوان المُسلمين نراه دائما فى مُقابل شقيقه "أحمد شوكت" الذي كان يساريا، وقد جعلهما نجيب محفوظ فى المواجهة دائما، حتى يكشف الحال الذي وصل إليه المُجتمع من الشد والجذب والجدل الدائم.

لقد مثلا معا قمة الشطط، فقد وجدنا أنفسنا ما بين التدين المُتزمت وبين الإلحاد، مما يخرج بالمُجتمع من هويته المعروفة، التي يعرفها نجيب محفوظ وعاش فيها طفلا.

جزء مُهم يدفعنا للتفكير مع نجيب محفوظ فى الثلاثية هو: من أين جاءت هذه الأفكار، ما الذي تم وما الذي جرى فى المُجتمع الخارج من ثورة 1919م كي ينجب لنا هذا التنافر الحاد؟

حدث ذلك لأن الجيل المولود في ثورة 1919م قد شب فى الأربعينيات، ولأنه نشأ بروح مُتطلعة وثابة فقد انفتح على كل الثقافات المُتاحة، خاصة أن العالم كان يخوض حربا عالمية دمرت كل الثوابت الهادئة ودفعت الناس إلى اللعب على الحافة.

المُؤسسات الدينية والمعارك المحفوظية:

يملك الكثير من العامة ومن المُتأسلمين صورة ثابتة لنجيب محفوظ ويحلو لهم أن يضعونه فى خانة "ضد الدين"، يفعلون ذلك من دون دليل أو بليّ الحقائق، وهنا وجب القول: إن نجيب محفوظ لا يحظى بالمكانة التي تليق به فى المُؤسسات الدينية بكل أشكالها، نعم سيتظاهر البعض ممن ينتمون إلى هذه المُؤسسات ويحدثونك

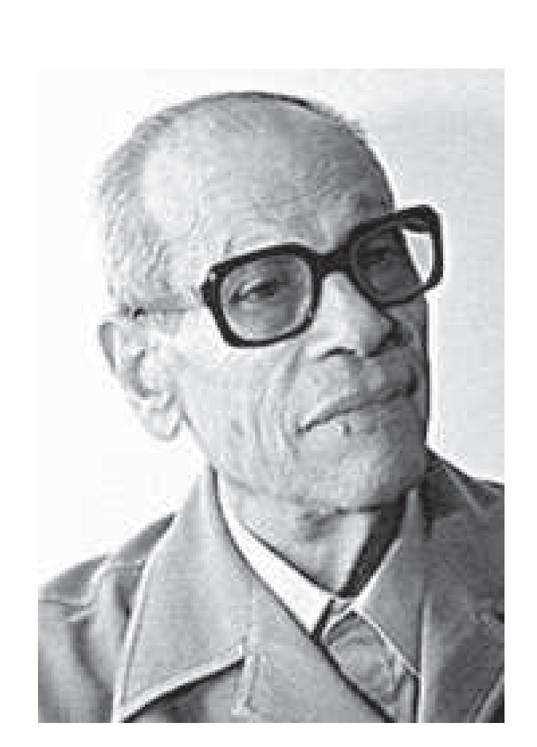
عن قيمة نجيب محفوظ وأهميته فى الثقافة العربية، لكن ما فى نفوسهم معروف ومُستقر، بالطبع مُعظمهم لن يخوض في دين نجيب محفوظ نفسه، لكنه سيحدثك عن جدوى أعماله، كما سيخلط مُعظمهم بين آراء الشخصيات الأدبية وشخص نجيب محفوظ، وسيتطوع الأكثرية بتأويل النصوص لصالح "رؤية" في أذهانهم تتهم نجيب محفوظ وتقلل من تدينه، ما أقوله حقيقة كشفته المعارك التي شنها أهل هذه المُؤسسات، ومنها ما تعلق برواية "أولاد حارتنا" بعد عام 1959م، وهى المعركة التي استمر صداها حتى محاولة اغتيال صاحب نوبل فى سنة 1995م.

لن يفهم أصحاب النظرة السلفية أبدا أن نجيب محفوظ وظف صورة المُتدين لأنها جزء من الواقع الذي عاشه، ولكن هناك مُلاحظة مُهمة هي أن نجيب محفوظ المعروف بتحري دقائق ما يكتب، والذي يصور الشخصية بما لها وما عليها، لم يكن مُجرد ناقل للواقع بصورة سطحية بل كان له رأي وقراءة مفادها أن هذه الشخصيات لو تحكمت فى الحياة سوف تضعنا على حافة الهاوية.

في النهاية وجب القول يُحسب لنجيب محفوظ أنه لم يغفل أن تيار مكون للشخصية المصرية، وأنه منح مساحة كاملة للجميع كي يظهروا أمامنا على مسرح العمل الأدبي.

of the
ALLEY
a novel
NAGUIB
MAHFOUZ
WINNER OF THE NOBEL PRIZE FOR LITERATURE

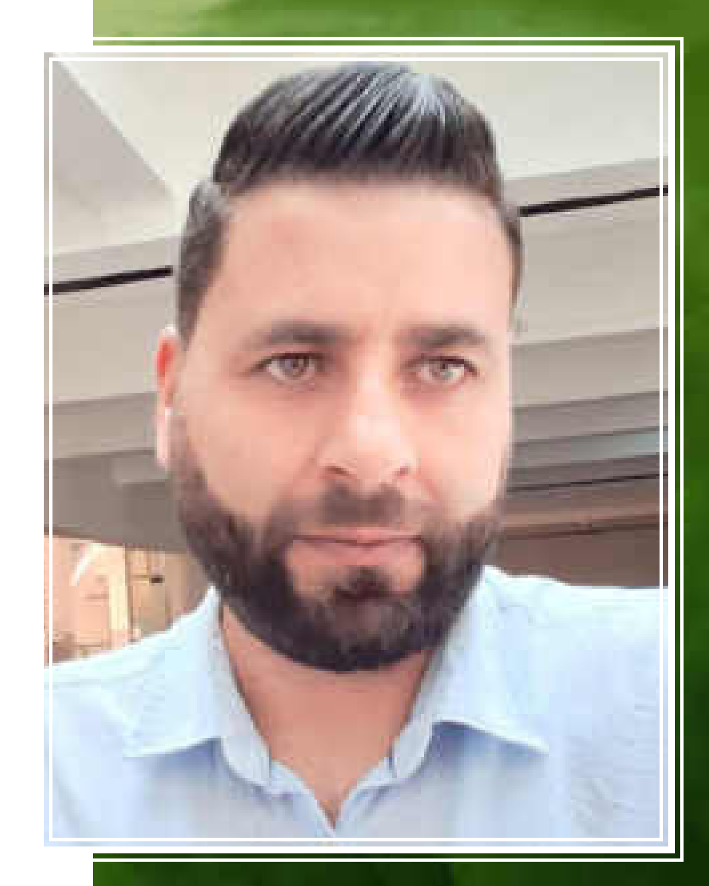
أبناء حارتنا، الترجمة الإنجليزية





الفن والدّين: هل انفصلا؟

أدب



د. إسماعيل مهنانة

الجزائر

حينما نقف أمام جداريات إنسان الكهوف القديم، أو نشاهدها نتساءل: هل كان ذلك الإنسان يعبّرُ من خلال تلك الرسوم عن شعور جماليّ أم يصوّر طقوسا دينية؟ وحين نشاهد رقص القبائل البدائية حول النّار نتساءل: هل يكون ذلك الرقص تعبيرا فنّيا أم هو طقوسا دينية؟ وحين نقف أمام الأهرامات نتساءل: هل بُنيت الأهرامات كعملٍ فني يثير الدهشة الجمالية أم بُنيت لتخليد مُعتقدات دينيةٍ تتعلق بألوهية الفراعنة والملوك المدفونين فيها، وحين ندخل معبد الأكروبول في أثينا القديمة نتساءل عن تلك التماثيل البديعة: هل هي تماثيل لآلهة تُعبد، أم هي أعمال فنّية للنحاتين الإغريق الكبار؟ ونطرح نفس السؤال حينما ندخل الكنائس والكاتدرائيات المسيحية ونشاهد تلك التماثيل والأيقونات البديعة، وكذلك يطرح السؤال نفسه ونحن نقف على القبور المسيحية ونشاهد الصور والتماثيل على شواهد القبر.

بقدر ما يبدو السؤال حول علاقة الفن بالدّين مشروعا بقدر ما يكون مُخاتلا، فنحن نطرح هذا السؤال لأننا نعيش أو نعتقد أننا نعيش في عالم حديث صار يميّز جيدا بين مجال الفن ومجال الدّين. وهو تمييز يبدو حديثا، فرضه نظام التخصصات المعرفية الحديثة حيث صار الفنُّ مجالا مُستقلا وموضوعا للدارسين والمُتخصصين والنقاد، بعيدا كل البُعد عن مجال الدّين واللاهوت الذي صار تخصصا مُستقلا بذاته ومُتشعبا بدوره إلى تخصصات كثيرة.

مع ذلك فإنه يجدر بنا في كل مرّة إعادة طرح هذا السؤال ولو بطرق جديدة: ما هي العلاقة التاريخية والوجودية التي تربط الدّين بالفن؟ وهل يكون أحدهما مُتفرعًا عن الآخر؟ ومتى ولماذا انفصلا حتى صرنا نراهما مجالين مُنفصلين؟ وهل فعلا انفصلا؟

يقول ريجيس دوبراي في "حياة الصورة وموتها": "إن أول عمل فنّي يمكن اعتباره كذلك هو المومياء المصرية، وأول لوحة هي الكفن المصور القبطي. وأول محافظ هو المُحنّط. أمّا أول قطعة في مجال فن الديكور فهي آنية حفظ رماد الموتى وخابية الأموات والمرمدة

ورقّ الخمر وصندوق الحليّ." وهنا يبدو واضحا أن سؤال الموت هو منبع الفن. لكن سؤال الموت هو كذلك منبع كل اعتقاد ديني ومنبع كل الطقوس الدينية، فتحنيط الموتى وتصوير الأكفان وآنية حفظ الرماد وشواهد القبور ودفن الحليّ كلها طقوس نابعة عن اعتقاد ديني بالخلود. لقد أجاب الإنسان مُنذ القدم عن سؤال الموت والدهشة أمام قوة ذلك الغياب الكبير بكل ما أوتي من تعابير، سمّاها عصرنا "العلماني" أعمالا فنية، وبكل ما أوتي من طقوس سمّاها عصرنا أيضا "مُعتقدات دينية".

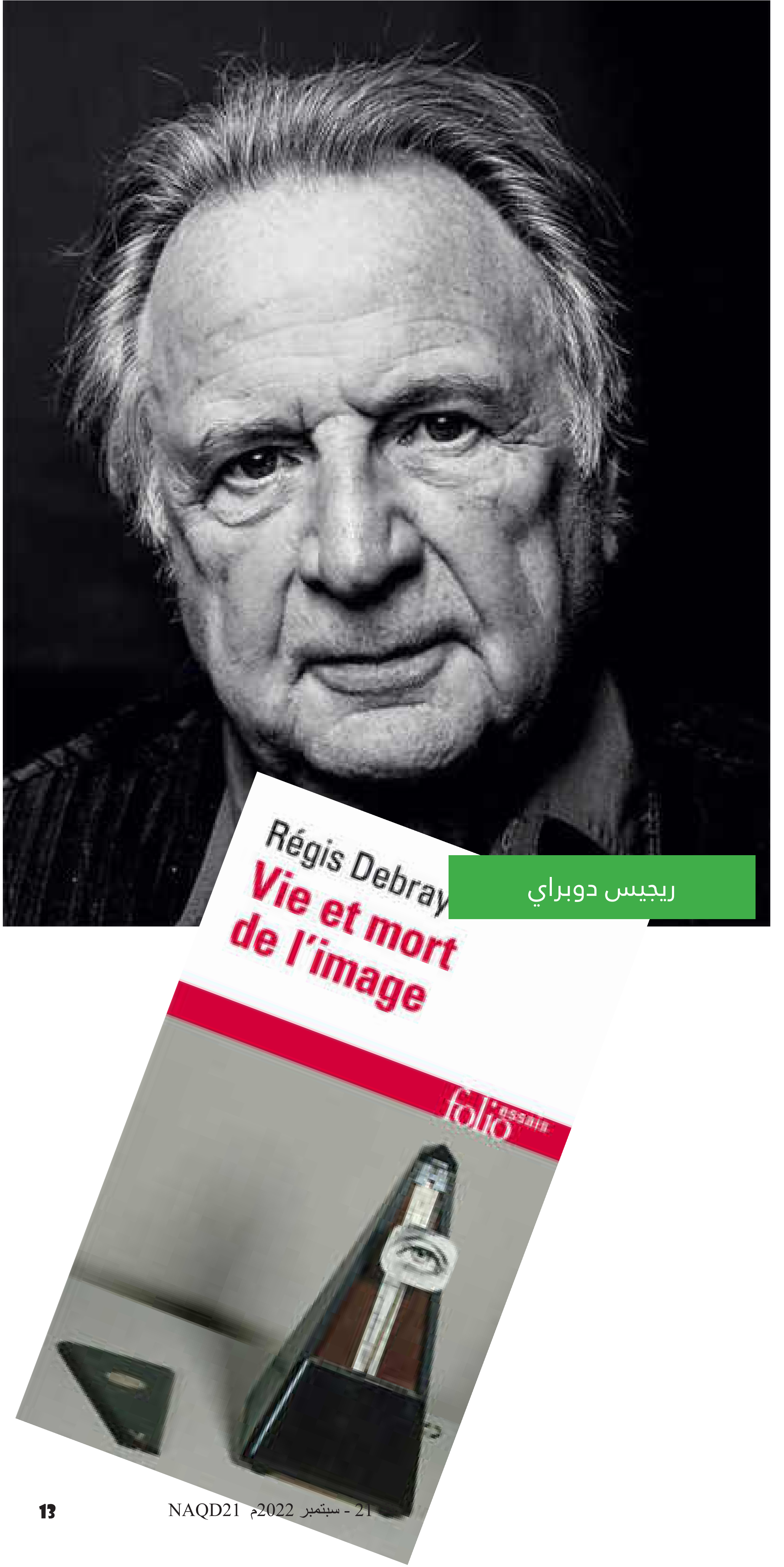
أما ما كان يعيشه ذلك الإنسان واقعيا ووجوديا وما يعُبّر عنه بطريقته الخاصة، فلم يكن يُصنّفه تحت أي لافتة من تصنيفاتنا العلمية. لقد كان يعيشه كتجربة وجودية يصعُب علينا أو ربما يستحيل إعادة مُعايشتها، وكل ما نستطيع فعله الآن لفهم تلك التجربة هو إعادة تمثيلها أو مُحاكاتها. أن ننتج حولها "عملا فنّيا" ونضعه في المتحف أو المعرض/ الرواق.

يا لهول اللّعبة وسخريتها! فما كان قديما تجربة حيّة معيشة صار في عصرنا عملا فنّيا ميّتا يوضع في المتاحف، وما كان عملا فنّيا ميّتا كالأهرامات نعيشه نحن المُعاصرون في تجربة سياحية حيّة.

أما ما ورثناه من العصور القديمة كتجربة حيّة، فيمكننا أن نلمسه فيما تبقى من مُعتقدات دينية حيّة لا يزال "يُؤمن" بها المُعاصرون. وأقصد أن ديانات مثل المسيحية والإسلام واليهودية والبوذية لا تخلو بدورها من تعبيرات فنّية، فالصلاة كحركات جسدية عبارة عن تمثيل مسرحي يُحاكي تجربة أصلية منسية، وكذلك شعائر الحجّ التي تعيد تمثيل قصّة تأسيسية، كما أن ترتيل القرآن والترانيم الكنسية في جوهرها عمل مُوسيقي محبوس في قوانين ثابتة غير خاضعة للاجتهاد الفردي.

ينزعجُ المُتدين المُعاصر من وصف هذه الشعائر بالفنّية والجمالية لأنه يعتبر الفن مُمارسة وثَنية، كما ينزعُج غير المُتديّن من ادعاء هذه المُمارسات امتلاك تجربة روحية خالصة من الفن لأنه يعتبر عصر الروحيات والمُقدّس قد انتهى.

كلاهما يتجنّب السؤال الجوهري: متى



ريجيس دوبراي



انفصل الفنّ عن الدين وهل انفصلا فعلا؟
إلى غاية نهاية القرون الوسطى ظلّت الكنيسة تستعمل الأيقونات والتماثيل والترانيم كوسائط دينية لا غنى عنها في أي عبادة أو طقس تعبّدي. وبتراجع سُلطة الكنيسة مع بداية عصر النهضة استقلّ ذلك الحرفيّ الذي كان يصنع لها تلك الصوّر بحرفته، وصار يرسمُ وينحت من أجل السّوق، أصبح زبون الفنّان/ الحرفي ينافس الكنيسة في شراء أو تكليف الفنان بتصويره بورتريهات له. أو رسم جدارية في بيته، أليس هذا ما كان يفعله كل فنّاني عصر النهضة في إيطاليا؟ أقصد الفنانين الكبار أمثال دافنشي ورافائيللو ومايكل أنجلو الذين أخرجوا التصوير الفني من أقبية الكنائس إلى قصور العائلات البورجوازية والأمراء.
صار الفردُ لأول مرّة ينافس الإله ويحل محله عن طريق الفن. هذا ما يُطلق عليه اسم العصور الحديثة، فليست الحداثة سوى سيرورة تاريخية يحلّ فيها الإنسان محلّ الإله. وهنا أيضا صار التصوير الفنّي مجالا مُستقلاً عن الدّين. يسمّي مؤرخو الفن هذه المرحلة، بحقبة الفن، وهذه الحقبة يمكن تقسيمها بدورها إلى أطوار يقتضي تتبعها الكثير من التفصيل، كما فعل الفيلسوف الفرنسي ريجيس دوبراي.
"إن نظرة أرهف "لحقبة الفن" ستميّز من دون شك بمرحلة إكليروسية وديرية تمتدّ على وجه التقريب من 1450م إلى 1550م، لم يعد التشكيلي فيها صانعا لكنه ظلّ يُعتبر "خادما" ثم مرحلة رعاية أميرية للفنون من 1550م إلى 1650م تميّزت بسيادة فن البلاط، ومرحلة ملكية وأكاديمية "1650م إلى 1750م" بفنانيها الرسميين المُعينين- في 1648م تم تأسيس الأكاديمية الملكية للرسم والنحت- ومرحلة برجوازية وتجارية بدءا من 1750م بفنانيها الحائزين على الجوائز في وقت عرف فيه التشكيل قفزة جديدة. في هذا التاريخ تبلورت إلى جانب الأكاديمية المُتراجعة، تلك المجموعة المُعقدة من الفاعلين التي ستستمر الى القرن الـ19: أعني التاجر والرواق والمعرض والناقد. فطوال العصر الحديث كان الفن هو الحامل الأساسي لحركة نزع السّحر عن العالم.
لقد انتهى الفنّ إلى فضاء المتحف والتّاجر والرّواق والمعرض، فهل نقول الآن: إنه انفصل نهائيا عن كل شعور ديني؟
إن ما حدث بعد القرن التاسع عشر في الغرب، هو انقلاب جذري تحوّل فيه الفنّ نفسه إلى ديانة جديدة، ليس فنّ الرواية والسرد الفني فقط، والذي صار خبزا يوميا للقارئ المُعاصر وإدمانا للطبقات الجماهيرية العريضة، بل أيضا المُوسيقى تحررت بدورها من قاعات الأوبرا الأرستقراطية لتصبح استهلاكا يوميا للإنسان المُعاصر عبر الوسائط التكنولوجية الحديثة. أمّا السينما فهي الإدمان الجماهيري المُعاصر من دون منازع، وتأثيرها السحري يفوق تأثير الأديان القديمة على الإنسان القديم.
على أساس هذا الانقلاب الذي حوّل الفن المُعاصر إلى إدمان يومي للإنسان ينبغي إعادة طرح سؤال الانفصال بين الفن والدّين بصيغة جديدة:
هل يتعلّق الأمر هنا باستعادة الفن للدور الذي كانت تلعبه الأديان في العصور القديمة؟ أم أن الشعور الديني نفسه لم يختف وإنما عاود تقمّص الفنّ المُعاصر ليعيد ترميم سرديته؟



أدب

ما بين الدين والفن وتطويع الأخير للرأي المُجتمعي!



إسراء عصام
مصر

ثمة علاقة متوترة بين الدين والفن مُنذ قديم الأزل، تارة تجد الصراع منهاجا لها، وتارة أخرى تتحد وتتوافق ليصبح كلًا منهما صورة للأخرى؛ مُعبرة عنها وعاكسة لها. لكن في ظل ما تشهده البشرية في الوقت الحالي من صراع الهويات، وانعدام للحدود، الجغرافية منها والمعرفية والعلمية، وما آل إليه ذلك من ضياع للمعنى وضبابية في تأويل الرؤى، وتفسير للمُصطلحات، وتسطيح القيمة الفنية وإعلاء للتافه منها- وفي المُقابل تشويه صريحها، بل وحتى طمسه ومنعه إن بالغ في تأثيره على الآخر، أو حمل بداخل طياته رسالة ما يصحح من خلالها كل مُجتمع العطب الموجود بداخل أحشائه- وفي ظل سيطرة الدين على العقول بصورة تخديرية أفيونية، واستخدامه كمنهج للسُلطة والنفوذ، لا للتوحيد أو الإيمان، كما يدعي أصحابه ويتأولوا في ادعاءاتهم وتبرير الكثير من أقوالهم وتصريحاتهم المُتطرفة.

نقول: في ظل هذه الظروف نحاول هنا أن نعكس العلاقة الجدلية ما بين الدين والفن، كيف بدأت هذه العلاقة؟ وكيف تطورت؟ وما آلت له في الوقت الحالي، هل هي علاقة ذات نمط واحد على مستوى كافة المُجتمعات؟ أم تختلف من مُجتمع لآخر؟ على حسب الأيديولوجيات المُسيطرة على فكر كل مُجتمع، ومقدار ما تملكه سُلطة الدين من تسيير للعقول؟ وكيف تؤثر هذه السُلطة على عاطفة مُنتميها؟ فتسعى بذلك إلى خلق وعي جمعي، يحكم من دون فهم، وينظر من دون عقلانية، ويردد كببغاء أبله لا يعي ما يقوله، وماهو الفارق بين الرؤية الدينية للفن وما بين الرؤية المُتطرفة له؟ والتي يمزجها هؤلاء في خلط واضح ولا يعون الفرق بين هذه وذاك، وقد كان ذلك بالطبع نتاج الفهم والوعي المشوه في فهم قواعد وأصول كل دين، أصول تم تشويهها على مدار قرون وعقود، لتكتسب صبغة سياسية مُتحكمة يكون منتوجها طاعة للخليفة والحاكم وأولي الأمر منهم.
لما نراه اليوم من علاقة سلبية ما بين رؤية الدين للفن،

وما بين محاولة الفن للتحرر من هذه السُلطة العوجاء، يجب أن نحاول بداية فهم مصدر هذه الرؤى، وكيف تتخذ طابع الشمولية بداخل المُجتمع، فتتحول بذلك من نظرة دينية تحليلية وتفسيرية له، إلى نظرة من جموع الشعب بأكمله، توغلت، بالطبع، بالتوازي مع توغل وسائل السوشيال ميديا، وكيف اكتسبت هذه الأخيرة سطحية وتفاهة جعلتاها مُؤثرة بشكل تافه على شخصية الإنسان، اكثر من كونها وسيلة نفعية على الاتجاه المُضاد.

بالطبع يختلف الأمر من شخص لآخر، على حسب ماهية هذه الوسائل بالنسبة لكل فرد منا وسبب استخدامه لها، ولكن باعتبارها وسيلة ثقافية مفتوحة ومجهولة الهوية والمصدر، فقد صنعت منبرًا للكثير ممن لا وزن أو قيمة لهم سواء على الصعيد الاجتماعي أو الديني، كما أصبحت مصدر ثقافة أولي ووحيد للكثيرين من الأفراد، نظرًا لتدني درجة الوعي المعرفي الذي بات يسيطر على عقول الأفراد في كثير من المُجتمعات، لا سيما المُجتمعات العربية منها، حتى بات هذا يكتسب رأيه من مقال أو مقالين ومن كلمة هنا وهناك، وذاك يردد ما يجده في صفحة فلان وعلان خاصة إن صنعت منهم الجماهير رمزا وإلها، وآخر يقوم بالمُشاركة لكل منشور ديني يراه على صفحة ممن يدعون أنفسهم دعاة، أو علماء دين، فلا الأول مُتدين أو يحكمه الضمير والأخلاق، ولا الثاني بداعية أو عالم، وحتى لا أقع في فخ التعميم فالحالات السابقة يشوبها الصدق في بعض مواضعها، ولكن هذه الحالة النسبية أصبحت قلة قليلة جدا في ظل زمن قائم على صناعة البروباجندا، وصناعة شخصية داعشية يُخدم من خلالها قوى محلية، لتقوم الأخيرة بخدمة قوى أخرى دولية، فتحقق لها مصالحها المنشودة على مستوى الحياة الاجتماعية من خلال السيطرة على العقول، وعلى مستوى الحياة السياسية والتي يقوم أساسها بناءً على توجهات ومسار الحياة الاجتماعية.

لذلك فالسوشيال ميديا عبارة عن وعاء يحمل بداخله الغث والثمين، ويتلقى من خلالها كثير من الشباب معارف ومعلومات



سيد قطب



مغلوطة تستغل لأغراض مُعينة، ومن بين هذه الأغراض توجيه العقول نحو رؤى مُحددة سلبية كرؤيتهم للفن، أو رؤى مُحددة نفعية كتوجيهم لبعض الاتجاهات، من بينها على سبيل المثال الانضمام للجماعات المُتأسلمة أو لبعض الأحزاب وخلق وعي جمعي عام نحو أفكار مُحددة.

إذن، كيف تكونت سُلطة رجال الدين على الجموع؟

لعل السُلطة الدينية التي يمارسها رجال الدين على جموع الشعوب من سُلطة عاطفية تتحول إلى سُلطة عقلية فيما بعد، تشبه إلى حد كبير السُلطة المدنية أو القانونية، بل أكثر قوة منها في الوقت الحالي لا سيما في بعض المُجتمعات العربية وفي مصر حاليًا على وجه الخصوص.

إن السُلطة الدينية على الأفراد هي سُلطة وسيطرة ذات طابع تاريخي، حين كانت الكتاتيب/ المدارس الدينية وعلومها من فقه وتفسير ولغة عربية هي الأساس بداخل مُجتمعات تفتقد للعلم وتسيطر عليها الأمية، مما جعل من رجل الدين بداخلها رمزا مُقدسا يحوطه هالة من الألوهية والصواب المُطلق من دون فحص أو مُراجعة لأقواله وأفعاله، حتى تراجعت هذه السُلطة نسبيا في عقود تنويرية وثقافية مُميزة مرت على شعوب عدة لا سيما في أول عقود القرن التاسع عشر- وإن خصصت مصر بهذا الحديث- فقد بدأت هذه السُلطة في التوغل مرة أخرى بدءًا من مُنتصف الثمانينيات، تحت ذريعة الرأسمالية ومنح الصكوك للوهابية القادمة من دول الخليج تحت بند الانفتاح والاستثمار الاقتصادي، الأمر الذي جعل من سُلطتهم سُلطة سياسية قبل أن تكون اجتماعية، ليفرضوا بذلك سُلطة السمع والطاعة على جموع الشعب، مُستخدمين التراث الديني في تكوين تراث آخر من الاستعلاء الاجتماعي القائم على احتكار الدين من قبلهم ومن قبل أتباعهم، وتكفير وتحريم كل ما دون ذلك من أشخاص أو أشياء أو فنون.

حتى كانت ولادة كل ما سبق في بذرة تعصب، سُرعان ما كبرت وترعرعت بداخل مفاصل المُجتمع، بذرة تم تزيينها بأدلة لا تعبر عنها في الأساس، ولكن تم تطويعها لمصالح دنيئة ولخلق المزيد من التطرف ما بين فئات الشعب المُختلفة، بذرة كانت هي السبب في الفصل ما بين المُسلم والمسيحي، ما بين السني والشيعي، ما بين الكاثوليكي والارثوذكس، ما بين المُحجبة وغير المُحجبة، وفي محاولة خلط العلم مع الدين بصورة ساذجة وبلهاء رغم انفصال كل منهم عن الآخر، وفي تقييم الفنون من منظور الحلال والحرام!

من خلال ما سبق نرى أن الشخصية الداعشية لا تكمن سيكولوجيتها في مُجرد جامعة إرهابية تتحرك ما بين ربوع الوطن العربي، قدر ما تكون أسلوب حياة ومنهاجا وفكرا تمت زراعتهم في عقول الكثير من خلال حقائق ومُعتقدات تُميز الآخر وتمنحه صك الاستعلاء، وبالتالي تحظى بالقبول والإجماع لنرجسية ما يشعر بها هؤلاء من خلال الانتماء لما قد يُعلي من شأنهم أو يميزهم عن الآخر. وهي ظاهرة نفسية ولدت من رحم ظاهرة اجتماعية ولكن هذا حديث آخر. وقد كتب "سيد قطب"



بخصوص ما سبق في كتابه "المُستقبل لهذا الدين":
"والناس إما أن يعيشوا بمنهج الله هذا بكليته، فهم مُسلمون، وإما أن يعيشوا بأي منهج آخر من وضع البشر، فهم في جاهلية لا يعرفها هذا الدين".
ذلك الاستعلاء الديني الفج كان للفنون نصيبًا كبيرًا منه، لا سيما الصريح منها، والتي تستمد كامل تفاصيلها من رتوش وسمات وأمراض كل بيئة مُجتمعية، فما الفن في النهاية سوى مرآة كاشفة وعاكسة لصفات وخصال وطباع كل مُجتمع، الإيجابي منها والسلبي، هذه المرآة كانت بمثابة شوكة مُوجعة لأساس وأقدام كل دين يقوم على النظرة الأصولية المُجردة، ولكل العوام التي رددت من دون فهم ما تحويه هذه الأصول، أو هدمت مظهرهم المُحافظ الذي يحاولون الظهور به، في ظل ما قد يرتكبه إنسان مُلتح من شذوذ، أو في ظل ما قد تمارسه امرأة مُنتقبة من زنى وعلاقات، أو أثناء ما يردده رجل من قول الله ورسوله ويحلل على النقيض الآخر الاستيلاء على ميراث إخوته أو يتسلط على ضعيف لا حول له أو قوة، كان الفن مسؤولا عن كشف هذا الباطن المُستتر.

لعل مُشكلتهم الأزلية كانت مع كشف المستور لا مع إشكالية الفنون نفسها، وهذه المُشكلة ليست وليدة اليوم أو الحاضر، إنما ظهرت في كل مرة حاول فيها العقل الأصولي صد كل أشكال الفنون والإبداع، لما كان لها من دور في هدم الكثير من الأساطير السلفية أو المسيحية على التوازي، ولما كان لها أيضًا من لمس الجانب الإنساني والروحاني بداخل كل فرد، وهو الأمر الذي يسحب من الدين سُلطته النفسية والعاطفية على كل إنسان، فباتت في خضم ذلك مُنافسًا له وصانعة شكلًا من أشكال الإرادة الحرة في عبادة المخلوق للخالق، وفي طريقة وماهية هذه العبادة، وفي صناعة الخيال الذي يستخدمه الإنسان كشكل من أشكال الوصل الروحي مع الإله.

نجد من خلال ما سبق أن الجماعات الإسلامية والجماعات المُتأقبطة، حوّلت العقل البشري من عقل نقدي مُفكر وفاعل، إلى عقل مُسير ومُتلقٍ على مستوى حياته الدينية والاجتماعية والسياسية، حتى تم تسيير حياته ريثما تجري وتُبحر الأيديولوجيا أو تطور من مجراها تبعا لمصلحتها الشخصية، فتحول الدين بذلك إلى أداة قمع تحدد رغبات الإنسان، وتُملي عليه منتوجه الفني من رسم وشعر وسينما ومُختلف أنواع الفنون الأخرى، وذلك طبقًا لمنظور الحلال والحرام والثواب والعقاب، أكثر منها أداة روحية تُستخدم في الشعائر الدينية أو التواصل مع الإله.
لكون الفن مرآة للمُجتمع، فقد ساعده في الوقت الحالي ما نشهده من تطور في الوسائل المعرفية والتقنية، وما آلت إليه البشرية من انفتاح ثقافي، جعل البشر يمتزجون فيما بينهم سلوكيًا ومعرفيًا، وفي بيئتنا العربية ينقسم الفن إلى بيئة مُحافظة على العادات والتقاليد والمظهر العام لهذه المُجتمعات، وفن آخر صريح وجريء لا يعترف بما يطلق عليه مُصطلح "خادش للحياء" طالما كان هدفه من البداية لمس عمق حقيقة النفس البشرية، وإيضاح ما يعانيه المُجتمع من أمراض وخلل،



سواء أمراض صنعها أفراده أو صنعها المُجتمع بداخلهم، وهو كل نمط فني مغضوب عليه سواء كان عمل سينمائي أو درامي أو لوحة ما تعكس شذوذ ووقائع نشهدها كل يوم في واقعنا اليومي.

في الآونة الأخيرة انقلبت مواقع التواصل الاجتماعي سخطًا وغضبًا وصياح على فيلم "أصحاب ولا أعز"، وعلى أصحاب هذا العمل من مُنتجين ومُمثلين، تحت ذريعة وشعار: لا يمثّل المُجتمع العربي أو يهين الشعب العربي، ولعل الشعار الأصدق غير المنطوق كان: إنه فيلم يعكس واقع نريده مخفيًا عن الأعين. والفيلم لمن لا يعرفه من إنتاج شركة نتفليكس، وهو اقتباس من الفيلم الإيطالي Perfect strangers، ولكون الفيلم مُقتبس عن عمل أجنبي؛ فقد اتخذ الكثيرون من ذلك حجة وتبرير لشن حملات المُهاجمة على الفيلم وصُناعه، وبالطبع كانت حجة بليد العقل الذي اعتاد في حياته بصورة عامة على دفن رأسه في الرمال من دون مواجهة ذاته فيما تنتهجه ضد من حولها، أو مواجهة المُجتمع الذي يرتكبه في حقه يوميًا عشرات السقطات والهدم لإنسانيته.

حاول الفيلم أن يعكس قضية الانفصال الأسرى الذي يعاني منه كل منزل عربي، وقضية الخيانة الزوجية بمُختلف أسبابها؛ ما بين انتهاء الحب بين الطرفين وزهدهما لبعضهما البعض، وما بين فتور العلاقة الجنسية بينهما وما قد يؤديه ذلك من أمراض أسرية، وما بين رغبة الخيانة نفسها من دون سبب واضح إلا ليحيا من خلالها الفرد إثارة جديدة ومُغامرة تعويضًا عن حل ما في علاقته مع شريكه من ملل أو اعتياد، عكس الفيلم أيضًا قضية المثلية الجنسية وكيف يتعامل الفرد العربي بداخل عقليته مع هذه القضية إن صادف أحد أصحابها، وكيف قد تتغير نظرته اتجاههم من نبذ أو تحقير أو حالة اشمئزاز لم تكن موجودة مُسبقًا، وفي خضم كل ذلك عكس الفيلم بجدارة مدى تعقد النفس البشرية وما يبرزه هذا التعقد من سلوكيات وأفعال وأفكار ودوافع مُشينة أو مريضة. ولا نحتاج هنا للاستشهاد بوقائع حقيقية نثبت من خلالها صدق وواقعية ما تناوله هذا العمل السينمائي، أو من حاول أن يعكسه من أحداث نقابلها كل يوم، بل نقابل ما هو أبشع من ذلك، ولعل من انتقدوه كانوا فاعلين لها أو ضحية بسببها، وما وجدوا سوى حالة الاستنكار أو الإنكار وسيلة لحماية عقلهم من مواجهة نفسه.

ناهيك عن الهجمات المُتطرفة التي لقاها مُسلسل "بطلوع الروح" الذي عرض في شهر مايو لعام 2022م، وما واجهه أصحاب هذا العمل من تكفير لعرضهم ما تقوم به جماعات داعش الإرهابية وأفرادها المُلتحقين بها، من سلوكيات لا تندرج إلا أسفل الشخصية التي تعاني من خلل نفسي واضح ناتج عن نمط تنشئة أسرية أو اجتماعية مُعينة، أو شعور بالغربة الذاتية أو المُجتمعية جعلت من صاحبها يرى ذاته

ضئيلة مُفتقرة إلى الأهمية أو لا تساوي شيئا، فسعى إلى اكتساب هذه القيمة بالعنف والسلاح والسُلطة على الآخر، أو حتى من خلال قتله. عرض المُسلسل قضية جهاد النكاح وكيف تم إهدار قيمة المرأة وتحقيرها بداخل هذه البيئة السامة، وكيف تقع بعض النسوة داخل شباك هذا المُستنقع من دون إرادة منهن، والبعض الآخر منهن يلتحقن بها بكل إرادة حرة ولدوافع مُختلفة من بينها ما تم ذكره في السطور السابقة، ورغبات أخرى لا يسعنا الحديث عنها الآن. رغم حقيقة ما عرضه المُسلسل إلا أنه واجه صياح تشويه الدين الإسلامي من قبل المُتطرفين والمُتدعشنين حتى لو لم يلتحقوا بداعش بصورة عملية، إلا أنهم يحملوا بذرتها بداخل أعمق نقطة من روحهم، كان من بين هؤلاء المدعو "عبد الله رشدي"، ولا يسعني أن أسميه أو اطلق عليه داعية. ولا أريد أن أهدر وقتي بالكتابة عما يرتكبه هذا الشخص، ولا أريد إهدار وقتكم في القراءة كذلك. إلا أن هذا النموذج السام يبين لنا مدى مقدار سُلطة الدين السامة على الفن، حتى لو حاول هذا الفن لمس الجرح وتسليط الضوء على كل شرخ اجتماعي أو ديني أو سياسي يعاني منه أي مُجتمع من أكثرية أو أقليه بداخله. وعند حديثي عن الدين فلا أخص بالذكر الدين الإسلامي فقط؛ فحتى المسيحية زرعت بين الكثير من أفرادها بذرة المرض النفسي وعقد التسلط والتحكم في عقلية الأفراد تحت مظلة الرب ويسوع، وهو ما عكسه فيلم "بحب السيما" 2004م، وقد عكس ما تعانيه أسرة مسيحية في عقد الستينيات، نتاج التزمت الديني وما قد ينعكس سلبًا من هذا التزمت على حياة المرء المُتناقضة ما بين مظهره العام وما قد يخفيه في باطنه ويفعله سرًا.

حاولت من خلال ما سبق عرض مقدار التأثير والتأثر ما بين الفن والدين، وذلك في محاولة من الفن لعرض تشوهات سُلطة الدين على العامة، وعلى النقيض صد الدين لهذه المحاولة من التفكر والنقد وإعمال العقل من خلال عبيد الرمز والسُلطة، فيطلقون الشعب جراء ذلك على بعضهم البعض، منا من يخاف نباحهم فيرضخ لتلك السُلطة ويحاول مُسايرة هذا الانتماء المُجتمعي، وذلك بدافع الخوف أو بدافع الخروج بمظهر الفضيلة ومحاولة استمالة ذوي القناع الأخلاقي الملائكي له، كما فعل أكثر من فنان في الفترة الأخيرة باعتزالهم أو تحريمهم للمهنة بعدما استغلوها على مستوى المادة والحياة الاجتماعية، وآخرون قاموا بشكل فج بتكفير وسب بعض الرموز الفنية الحرة وما عكس ذلك في النهاية سوى غبائهم الفكري وازدواجهم الإنساني. ومنا من سيستمر بالإبداع وبمُحاربة التشوهات على طريقة اللقاح الكلاسيكي بعرضها فنيًا ومواجهة العقل بها.

لن تنتهي هذه الإشكالية طالما كان الدين سُلطة اجتماعية وسياسية أكثر منه منهجا روحيًا، ولن تنقضي ماهية الرمز على حساب منهجية الدين طالما كان هناك عبيد يمجدونه ويزيدون من نفوذه، لن تنتهي صور التطرف المُختلفة جراء ما سبق من سُلطة، ولن ينتهي الفن من معركته في عكس كل جمال وقبح وتشوه أخلاقي.



أدب

الأدب وتفكيك خطاب الكراهية



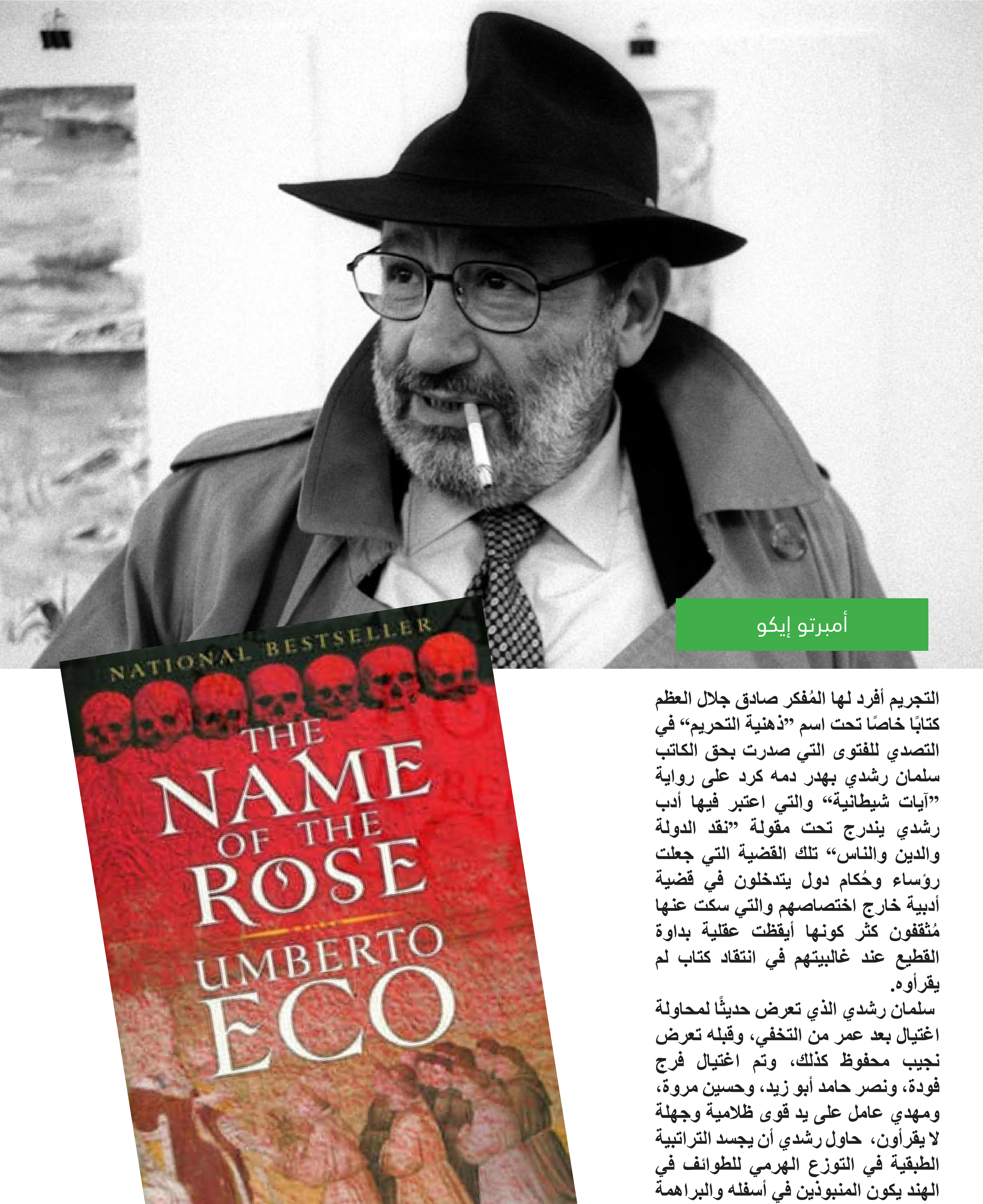
دعد ديب
سوريا

لطالما كانت الديانات على اختلافها فضاءً ميتافيزيقيا يغري الأدباء والفنانين بارتياد مناطق غائمة وتوظيف قصصها ومروياتها في نتاجاتهم الأدبية والفكرية على التباس واختلاف فهمهم لتعاليمها وتفاسيرها، إذ يبرز الدين كأحد التابوهات الثلاثة التي يحظر الاقتراب منها في المنابر والمُؤسسات العامة، ولعلها ضارة نافعة أو ضربة من غير رام كما يُقال، فهذا المنع خلق رغبة مُعاكسة في تناول هذه المحظورات لكون هذه الأقانيم الثلاثة "الدين- الجنس- السياسة" تشمل جل قضايا الحياة إذا لم نقل كلها بالمُطلق، فكان من غير المعقول للتيارات الفنية والأدبية أن تغرد بعيدًا عنها.

يقول نيتشه: "نحتاج الفن كيلا تميتنا الحقيقة"؛ لذا دأب الكتّاب على تضمين أعمالهم برموز من هذه التابوهات أو إيحاءات مُضمرة واجترحوا أساليب فنية تُلمح ولا تصرّح؛ تقول جزءًا وتترك جزءًا آخر؛ مما جعلهم يقتربون من التيارات الحداثية مرة بحُكم المنع، ومرة بحُكم رغبتهم في مواكبة تقنيات العصر ومُلاحقة الجديد دائمًا.

كان للرواية نصيبها الأكبر في مُقاربتها للمسكوت عنه وخاصة في قضايا الدين إذ رصد أمبرتو إيكو في روايته "اسم الوردة" ذهنية التحريم التي يبثها رجال الدين بين مُريديهم إذ يدور مسرح أحداثها ضمن أحد الأديرة البعيدة حيث يصور موقف دعاة الدين ضد الرغبات الطبيعية للكائن البشري لتصل إلى تحريم الضحك ومدى سيطرتهم وجبروتهم في الاستفادة من مقدرات وأموال تأتيهم من كل حدب وصوب، لذا كان حرصهم الكبير على التشدد في فهم قضايا الدين كي يمنعوا أي فرصة للتفكير عند العامة، وكلنا يعرف محاكم التفتيش التي سادت في أوروبا في المرحلة التي وصلت فيها إلى حد بيع صكوك للجنة.

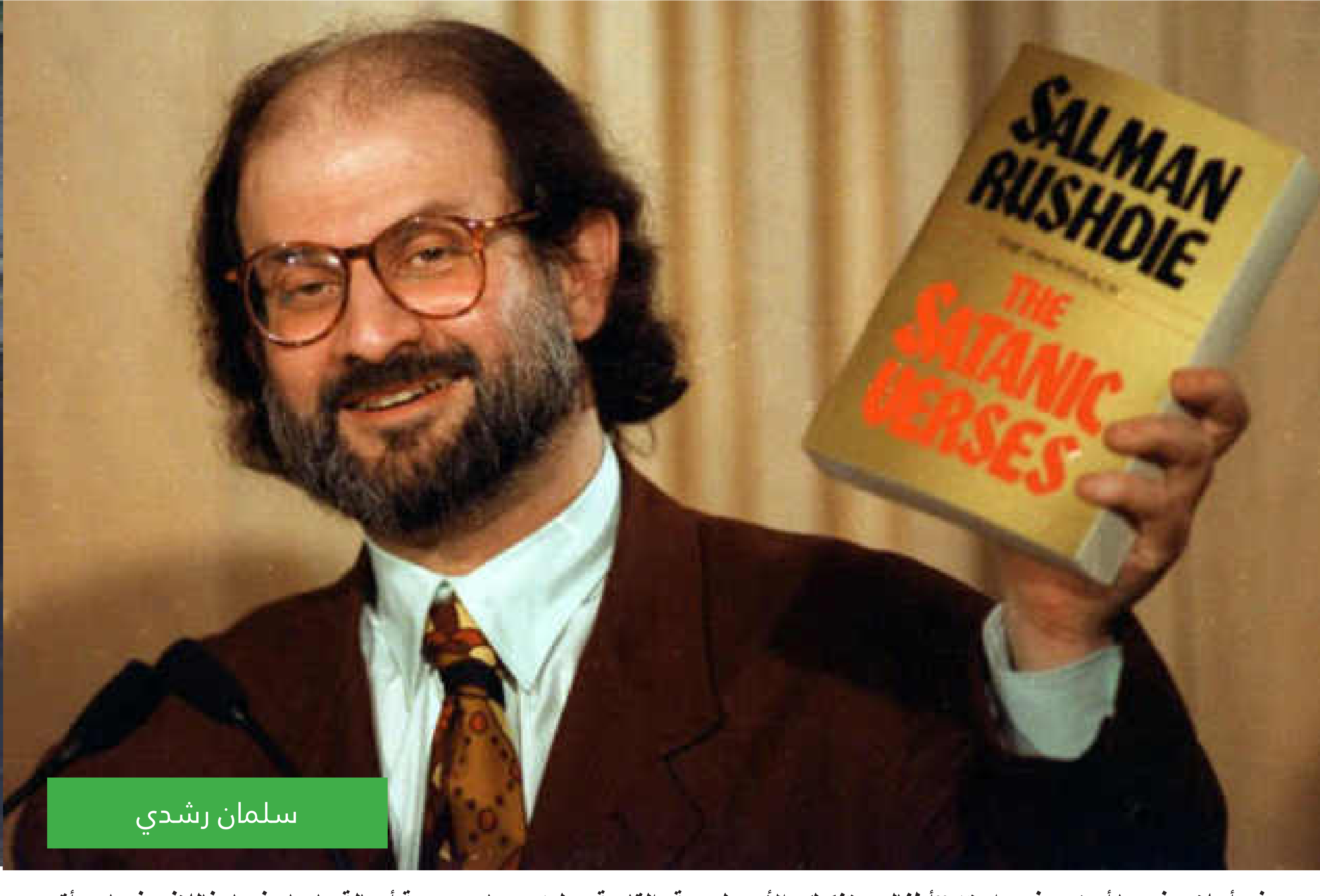
هذه الذهنية التحريمية تتشارك فيها غالبية الأديان لأن دعاتها يخسرون مصالحها إذا ما تركت الخلق للخالق واقتصرت أمور العبادة على علاقة الفرد بربه من دون وساطة أو وسائط، هذه الذهنية، ذهنية التحريم وعقلية



أمبرتو إيكو

التجريم أفرد لها المُفكر صادق جلال العظم كتابًا خاصًا تحت اسم "ذهنية التحريم" في التصدي للفتوى التي صدرت بحق الكاتب سلمان رشدي بهدر دمه كرد على رواية "آيات شيطانية" والتي اعتبر فيها أدب رشدي يندرج تحت مقولة "نقد الدولة والدين والناس" تلك القضية التي جعلت رؤساء وحُكام دول يتدخلون في قضية أدبية خارج اختصاصهم والتي سكت عنها مُثقفون كثر كونها أيقظت عقلية بداوة القطيع عند غالبيتهم في انتقاد كتاب لم يقرأوه.

سلمان رشدي الذي تعرض حديثًا لمحاولة اغتيال بعد عمر من التخفي، وقبله تعرض نجيب محفوظ كذلك، وتم اغتيال فرج فودة، ونصر حامد أبو زيد، وحسين مروة، ومهدي عامل على يد قوى ظلامية وجهلة لا يقرأون، حاول رشدي أن يجسد التراتبية الطبقية في التوزع الهرمي للطوائف في الهند يكون المنبوذين في أسفله والبراهمة



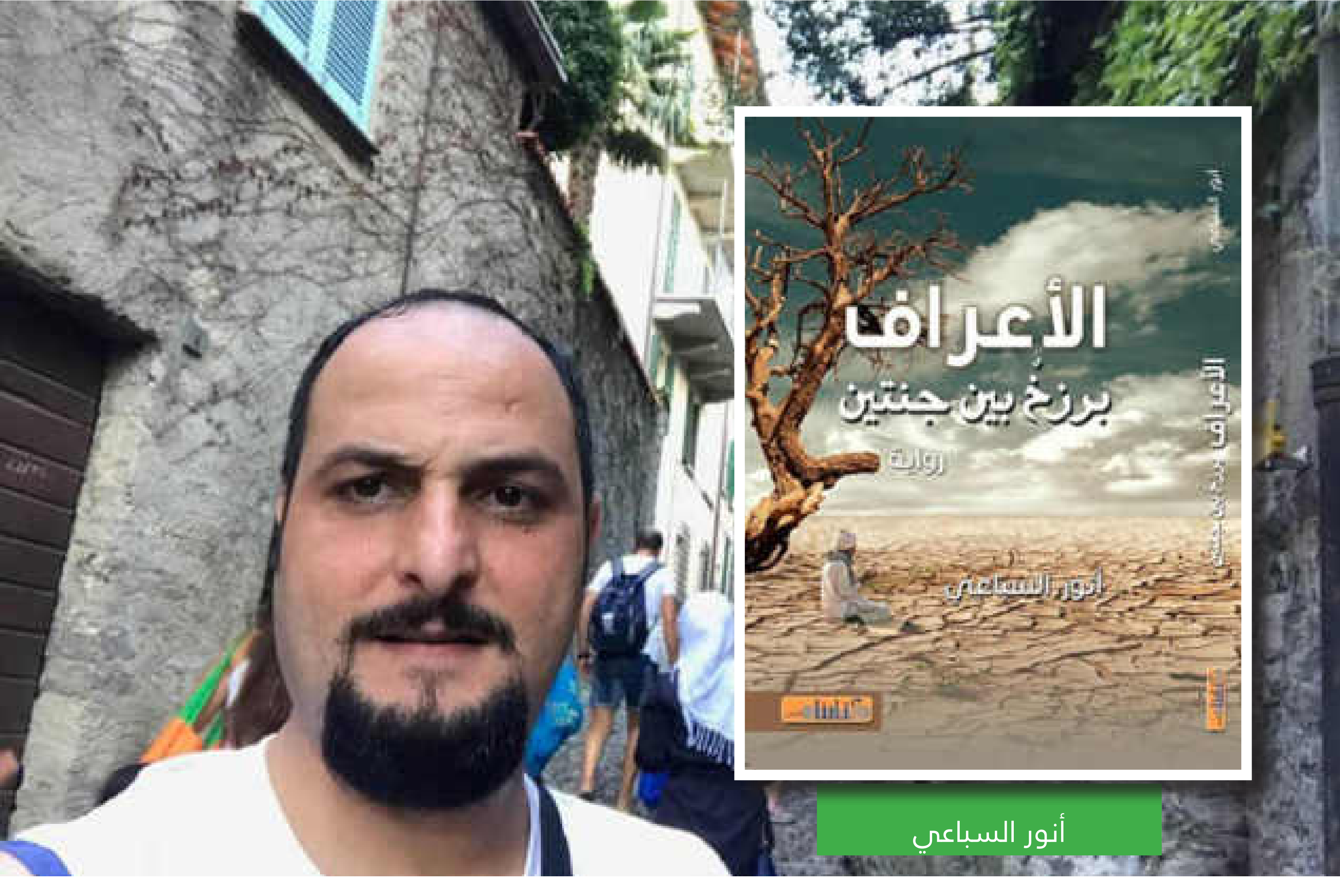
سلمان رشدي

في أعلاه وفق ما أبرزهم في رائعته "أطفال مُنتصف الليل" وهذا نموذج عن التداخل بين الديني والأمور الاجتماعية والسياسية المُتعلقة بالحياة.

فالمفروض بكل عمل خالفناه أم قبلناه أن نقرأ وندحض الفكرة بالفكرة والحجة بالحجة ولكنه تعبير عن العجز المُقيم والعاجز نتيجة انسداد الأفق الثقافي عن مُجاراة الفكر والعقل المُعاصر، وخاصة أن العمل الأدبي يعتمد الخيال وليس مُضطرًا للمُطابقة التامة مع حدث وقع أو للمصداقية التاريخية، وإنما يوظف التاريخ أو جزءًا منه في معماره الأدبي، لأن للمُخيلة فضاءها الواسع إذ تعرف الرواية بالإنجليزية "fiction" أي الخيال، وإلا ما كان من قيمة للعوالم المُصاغة فيما بعد الموت التي يجول فيها الكتاب لعدم واقعيتها وعدم إمكانية التأكد منها في تجاهل للرمز والأسطورة والخيال وحصرها كلها في تهمة إهانة الدين وازدراء الأديان مما يقف سدًا أمام أي محاولة لنقد الفكر الديني أو تفكيك الأيديولوجية القائمة عليه وبيان توافقه مع المُنجز العلمي الحديث أم لا.

التعرض للمسألة الدينية قضية شائكة لأنه يعتبر من قبل دعاتها أن ذلك نقدًا للذات الإلهية، وهنا سيتم استنفار سدنة المعابد باستنهاض سُذج القوم بحجة الدفاع عن الله وكأن الله بحاجة لقوتهم المُتهالكة التي عجزت عن الوصول بهم إلى أولى مقومات التحضر في عصرنا الحالي، والغريب أن الإشارات الدينية في رواية "آيات شيطانية" وردت تقريبًا في روايتيه السابقتين "أطفال مُنتصف الليل" و"العار" اللتين لاقتا قبولًا كبيرًا وتقريظًا مُهمًا من أغلب النقاد وفق تعبير العظم مما يؤكد على دور فكرة تهييج القطيع واستفزاز مشاعره الدينية لدى جهات تستفيد من ذلك وتجييشها ضد فكرة أو رأي لقطع الطريق على أي مشروع نهضوي بدعوى امتلاك الحقيقة المُطلقة المُستمدة زورًا من الدين.

في رواية "عزازيل" ليوسف زيدان التي حازت على جائزة البوكر العربية لعام 2009م، وبعيدًا عما قيل عن الرواية من جهة أصالة ما جاء فيها، فاللافت فيها جرأة المُؤلف الكبيرة في تقصي وعرض تفاصيل الخلاف الذي عصف بالديانة المسيحية زمن الامبراطور قسطنطين، فهو يجتهد في استنطاق شخصياته الآتية من عمق التاريخ وذلك على لسان نسطوريوس بطريرك القسطنطينية بين عامي 421- 431 ميلادية من خلال محاولة نفي قداسة الرحم الذي حمل المُقدس- يسوع، إذ ينحى إلى نزع صفة القداسة عن مريم العذراء، واعتبار دورها يقتصر على كونها وعاء للمُقدس فحسب وليست مُقدسة بحد ذاتها، وهذا ينسجم إلى حد ما مع فكرة التوحيد الواردة في القص الإسلامي وكانت فكرة إعادة إحياء قداسة الأنثى في المسيحية الأولى من خلال العذراء مريم ما هي إلا محاولة لاسترجاع زمن مُقدس كانت الأنثى/ الأم/ المرأة تعتلي أهمية مُقدسة لدورها الباني والحضاري على مدى التاريخ البشري، توحي به الأساطير والرقم والآثار المُكتشفة من عشتار إلى سميراميس إلى أورنينا، إذ عمل الفكر المُهيمن لاحقاً على



أنور السباعي

سحب البساط من تحتها بالتركيز على شخصية المسيح فقط، ففكرة نسطوريوس في مُقاربتها للفكر التوحيدي تبرز بالفهم السيكولوجي كإحياء للفكر الذكوري القاضي بإقصاء الأنثى من موقعها القداسي والحضاري والطبيعي كتجلٍ لانحدار دور الأنثى في التاريخ "الانتقال من العصر الأمومي إلى العصر البطريركي".

الحوار الذي انتهى بانقسام الكنيسة واتهام كل من يخالف بالهرطقة، وما تبع ذلك من حواريات في الفهم الديني للطبيعة البشرية حيث الإنسان حامل الصراع الأزلي بين عقله وغرائزه؛ بين موروثه الديني والأعراف المُتناسلة عنه ونزوعه الفطري للحُب والحياة والجمال؛ صراع ظهر في مونولوج داخلي يظهر نوازع مُتعددة للشخصية المركزية ضمن فضائها الداخلي، إذ يندر أن تجد كائنًا لم يعش ذات التناقض والازدواجية في حياته بين الممنوع والمرغوب؛ بين المُتاح والمفقود؛ ولا ينسى في خضم ذلك أن يسلط الضوء على ارتباط الأمر بالسياسة حيث كان للمسيحية الناشئة سُلطتها السياسية التي قامت باضطهاد الوثنيين، تجلى ذلك بقتل فيلسوفة الإسكندرية هيباتيا وسحلها في الشوارع من قبل الغوغاء؛ من قبل مُتشددي الدين آنذاك والرواية بذلك تشير لدور سدنة الأديان سابقاً ولاحقًا وعلى اختلافهم، فهم يتفقون على مُجابهة أي شيء يهدد سُلطاتهم ومكاسبهم الدنيوية رغم ادعاءاتها الخضوع للإله في عليائه، فالتكفير وإلغاء الآخر ومُحاربة المُختلف كان وما يزال سلاح الجهلة ومحدودي الأفق وكارهي الحياة.

أما في رواية "الأعراف"- برزخ بين جنتين- لأنور السباعي الصادرة عام 2018م، فقد كانت العنونة "الأعراف" باعتبارها عتبة نصية لها دلالتها يؤكدها العنوان الفرعي الآخر "برزخ بين جنتين" حيث يلجأ إلى الفهم النفسي للعقاب والثواب فأهل الجنة سُعداء في الجنة كمُكافأة على الخير الذي عملوه في دنياهم، أما المُرتكب فإن راحته النفسية كبيرة من خلال العذاب في التكفير والتطهير من الذنوب المُرتكبة فالعقاب يطهر النفوس حيث راحة الضمير التي تفضي بهم إلى الرضا والسعادة، فما الأعراف إلا موقفًا بين جنتين سيصل إليها الكافر والمُؤمن، كما أن الكاتب توغل عميقا في بنية التشريعات والفتاوى الإسلامية بمُغامرة غير مسبوقة من جهة مُناقشة التفاصيل التي تُعيد إلى الأذهان المعارك الفلسفية والصراعات الفكرية التي دارت من عهود، والتي قضى أصحابها على خلفية التضييق على مساحة الحرية التي يفكرون فيها وتم رفضهم، مُستعيراً تاريخ المُعتزلة الذين اضطهدوا نتيجة أفكارهم وكُمّمت أفواههم وغُيّبت أعمالهم، فهو يبني حوارًا بين مُلحد ومُؤمن انتهيا معًا إلى زنزانة إثر الأزمة التي عصفت بسوريا خلال السنوات العشر الأخيرة، الحوار الذي يظهر تباينات في الموقف من الدين والسياسة يدرجه السباعي على ألسنة المتحاورين، مُتنصّلاً من تبنيه لفكر أي منهما، مُشيرًا إلى علاقة الحرية والأخلاق التي كانت دائماً أحد الأسئلة الكبرى في الوجود، وحق اختيار الدين من عدمه أولى بوابات



حازم كمال الدين

الحرية، فحتى بالمفهوم الديني إيمان المرء من عدمه لا يسأل عليه إلا الفرد ذاته، قال تعالى: "ولاتزر وازرة وزر أخرى"، كما يلجأ لتفصيل آخر في خطابه السردي حيث يحاور الإله عن معنى سكوته عن مصير الأطفال والأهوال التي يلاقونها في الحروب والكوارث وهو في هذه الحالة من يحتاج إلى غفران البشر لا العكس، يعرض الفكرة على لسان غياث، نزيل الزنزانة الآخر، الشخص الموجوع والملدوغ من الحياة في خطاب عجز إنسان العصر عن إيقاف دورة العنف القاتلة التي يجند فيها الدين والطائفية كإحدى المُرتكزات الفقهية في تأجيج العنف وكراهية الآخر المُختلف وهو رغم ذلك يعتبر الدين الحاضنة الثقافية التي صاغت وعيه وشكلت موروثه الفكري الذي كان يلبسه كجلده مما يجعله يشعر بالانكشاف الكبير عندما يقشر هذا الجلد طبقة إثر طبقة لذا يطلق أحكامه الافتراضية فيما لو قيّض له الإمساك بزمام التاريخ، مُعيداً الحلقة العنفية، تلك التي اعترض عليها كصورة للتناقض الداخلي، فهو يجيز قتل ثلاثة لتأثيرهم المُتتابع في قراءته للتراث في تاريخية القمع: أولهم معاوية بن أبي سفيان، لأنه أسس للحُكم الوراثي والتوريث وفق تعبيره، فمعاوية قتل الشورى. أما أحمد بن حنبل فقد قتل العقل عندما أكّد على أسبقية النقل على العقل، وهو الثاني في محكمة غياث، أما الثالث فهو المتوكل الخليفة العباسي، لأنه لاحق المُعتزلة وقضى على حرية العقل. ورغم ذلك يدافع الفقهاء عن كل ذلك لأن الأمر يفتح باباً لو سمحوا به لانهدم إثره بنيان كبير من أعمدة الإسلام، ويضيء أيضاً على اختلاف الفقهاء فيما بينهم على كثير من الأمور مما تجهله العامة، عبر وضع الأقوال والتفاسير تحت مجهر التفكيك كمعنى ومرجعية، فالخمر بين التحليل والتحريم يظهر تباين الفتاوى فيه، وها هو أبو حنيفة النعمان لا يحرم الخمر كما البقية، وإنما حالة السُكر التي تذهب بالعقل، كما يعيد أسئلة القدرية والجبرية على لسان غيّاث مُؤكداً أن القضايا الخلافية التي لم تحلّ ستبقى تؤرق وعي الإنسان مهما غُيّبت وغُيّب أصحابها.

قد يصعب فصل الدين عن المسألة الطائفية الأمر الذي أفرد له الكاتب حازم كمال الدين مجالًا واسعًا في روايته "مياه مُتصحرة" الصادرة عن دار فضاءات لعام 2015م ليرصد تشظي الكائن بين الطوائف الذي يتنازعه الانتماء إليها مما يخلق منه مريدًا لها وعدوًا بذات الوقت حسب تبدل الاصطفافات والمواقف والولاءات، إذ يقضي الراوي في قصف أمريكي على سوق شعبية ليطل من موته على حياته الماضية ويسترجع فيها أزمنة مُختلفة ويضعها تحت مجهر المساءلة والاستنطاق عبر متاهة أنفاق تظهر كمنصة مسرحية يدخل ويخرج منها شخوص العمل ففي اشتغاله على توظيف الروايات والأساطير الدينية في تغذية التجهيل العام للبيئة المُحيطة إذ يقول:

"لقد قيل عن ابن ماجة عن أم المؤمنين عائشة "رضي الله عنها": إنّ عقربا توقف أمام إبهام النبي المُصطفى وارتدّ على عقبيه وانكفأ. وقيل إنّ إبهام النبي المُصطفى أوحى للعقرب وجعله يقول: "أشهد أن لا إله إلا الله وأنّ محمدا عبده ورسوله"، وأصبح موعودا بالجنّة، وارتفع من مرتبة اللا فقريات الحقيرة إلى مرتبة الأبراج السماوية الخطيرة،" كما يؤكد على دور المكاسب الدنيوية في تصعيد حمى العنف إذ يعرض موقف أحدهم من قطع الرؤوس:" وسيحطّم طبيب الأسنان فكّي الأسفل بدون بنج ثم يغادر. إبّان تنظيف المُجاهدين للأرض من دماء فمي وأشلاء أسناني سيكرر أبو حذافة بتذلل طلبه من أمير البساتين: - لماذا لا أذبحه حضرة الأمير؟ هذه فرصة تجعلني أصبح أميرا للحيّ. لقد بلغ عدد الرؤوس التي قطعتها 119 مُنذ شهرين. رأس واحد حضرة الأمير وأستحق الترقية!" وكأنه سباق مع رؤوس حيوانات لا بشر يرزقون.

كما كان لكتاب محمد مظلوم "الطائفة والنخبة الطائفية- ولاء الجماعات في صراع الأمم- من إصدار منشورات الجمل لعام 2016م، كدراسة نظرية في تفكيك خطاب الكراهية والنصوص القاتلة في تصديه للإرث الطائفي الثقيل عبر تفكيك الطبقات العميقة للطائفية من الداخل واستكشاف انعكاساتها في الصراعات عبر العصور والحقب حيث تنمو عقلية التكاره في بوتقة الاختلاف المذهبي جارفة الجميع إلى الهاوية حيث يوضح أن الطائفية ما هي إلا نص خضع لفتاوى الفقهاء وليست وحياً يوحى صيغ وفقاً لمصالح لا تخفى على أحد، مُغامراً بإعادة الاعتبار لحرية العقل والتفكير في زمن التكفير والقتل على خلفية الانتماء المذهبي ومُلتقطاً المُشكلة لا عبر تزامنها التاريخي وإنما عبر التمفصلات الفاعلة في تأجيج تجليات الظاهرة الطائفية بصفتها حفراً في الماضي وإيقاظًا لبؤر الفتنة النائمة واستنطاق مومياوات قديمة لتنطق باسم إنسان العصر، فتفكيك مفاهيم كل من: الطائفة، والهوية، والثقافة بمعانيها الملغومة كخلفية لوعي الفرد والجماعة باستدراج لتاريخ الصراع على السُلطة بظهوراتها الطائفية.

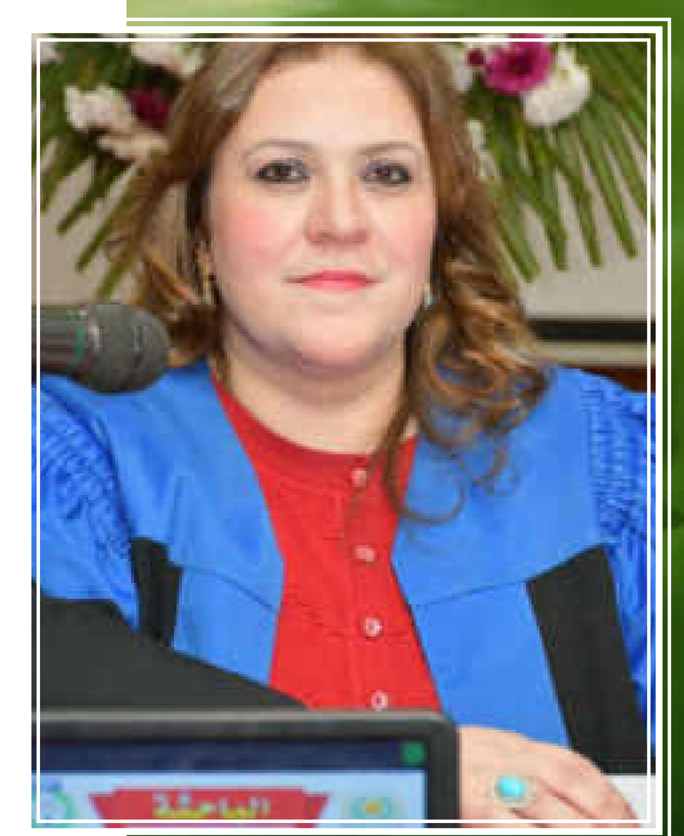
كما يتطرق لحوارات النخبة الطائفية الفقهية المغزولة وفق أهواء الغزاة ودور تنابزاتهم في تسهيل قبول الغازي لرعاياهم وتوظيف المُقدس في خدمة القوى الخارجية المُتنازعة على أرضهم عبر تأصيل عقلية التكاره بين الفئتين الأبرز في النزاع: السنة والشيعة وما يتناسل عنهما من فرق مُتطرفة ومُستجلبة للحقد والعنف الطائفيين مع إن المذاهب السنية والشيعية على حد سواء حفلت على الدوام باحتواءاتها لثقافات مجاورة عبر بوتقة التصوف والاعتزال ولكنها اصطدمت في الولاءات السياسية وتنظيمها وفق أفخاخ مشاريع الهيمنة والاستحواذ مما وسع الطريق لإعادة إحياء التيارات المُتطرفة- الإسلام الصافي "الداعشي" حيث تتراجع المفاهيم الجامعة مثل الوطن- الأمة ليبقى الانتماء المذهبي هو الهوية الوحيدة الباقية مما يجعل المناخ خصباً للتصادم نظراً للهويات المُتخالفة فالظاهرة الطائفية بؤرة صراع أولى مُستخدمة في مسارات الاستقطاب الدولي في النظام العالمي الجديد بحيث تسهل الخضوع للطبقة السياسية وتقاطعاتها الإقليمية والدولية ليتدرج إلى تعقيدات الديموغرافيا والجيتوهات المفروضة لتأكيد الشرخ المُجتمعي وإحياء الكراهية ومُحاربة كل نسمة أمل تعارض المشروع التقسيمي تأتي أهمية الكتاب من كونه يتطرق للمسكوت عنه في الثقافة والسياسة بزمن يمتد عبر حريق الظاهرة الطائفية ليشتعل ويحرق ما يجاورها، مع اتساع الهوة بين الفرقاء والتي تنذر بإغراق الجميع في لهيبها.

فالكتاب جرس إنذار للتنبيه للدوامة الكابوسية التي تدور فيها المنطقة برمتها، تلك التي لن ينتصر فيها أحد. وسؤال صادم عن مفهوم الهوية والهاوية، ربما كان من المُناسب أن تكون القضية الإيمانية مسألة خاصة وشخصية ولكن ازدياد حالة العنف الناتج عن التطرف الديني والاقتناع المُطلق بامتلاك الحقيقة تجعلنا مُجبرين على إعادة النظر في تفكيك الخطاب الديني كعتبة أولى في تنقية موروثنا الفكري والثقافي من شوائبه ليأخذ مكانه في رفد الفكر الإنساني بكل ما هو ساطع ومُشرق ونير.



أدب

زهرة الريمولا: تحويل الألوهية من الإطار القلبي إلى الأداء المعرفي- قراءة موضوعاتية



د. رشا الغوال

مصر

مقدمة:

بما إن المُقاربات الموضوعاتية تبحث عن رسالة النص الأدبي، والفكرة المُراد طرحها على المُتلقي، واستقراء الثيمات الأساسية التي يدور من حولها، ربما يتيح لنا ذلك الإفادة من المنهج النفسي في الفهم الداخلي للنص، ثم تفسيره وتأويله، فمُؤسس مُصطلح النقد الموضوعاتي "غاستون باشلار"- الذي كان شغوفًا بالتحليل النفسي، والذي أقر بأهمية القراءة النفسية للأثر الأدبي من خلال كشف الرموز، والأفكار الدلالية- يرى أنه لا يوجد "موضوع" من دون "ذات".

الرواية محل القراءة: زهرة الريمولا، الصادرة عام 2021م، عن دار الوهيبي للنشر والتوزيع، للكاتب: إيهاب فوزي تتناول سرديًا أهم التساؤلات حول مصير الإنسان وخطيئته في سجن الحياة التي قد يُلقى فيها من دون إرادته، من خلال جدلية القضاء والقدر، والجبرية، وتخبط المخلوقات أولًا، وتجاوز الزمن الواقعي الذي نعرف، والزمن التاريخي الخاص ببدء الخليقة والإنسان الأول، فمُعظم الشخوص الأساسية في المتن الروائي تمثل محاولة لمُحاكاة فكرة الإله، والملائكة، والإنسان من خلال الحدث الرئيس المُتخيل ثانيًا، فالكاتب لم يحدد زمن الرواية، وجعل الأرض بمفهومها الكلي العام هى مسرح الأحداث، ليحول الإنسان من فاعل إلى مفعول به ومن كائن لديه قناعات إلى كائن مُترقب، لا يدرك نهاية الأشياء.

يدفعنا ذلك بالضرورة لطرح التساؤلات النقدية التالية كمحاولات للفهم:

هل نُحمل القدرة الإلهية ما يتعلق بالشرور الإنسانية باعتبار الإنسان مسلوب الإرادة؟ وإذا ما حملناها ذلك، هل نكون قد اتجهنا إلى مُخالفة ظواهر النصوص النقلية في قوله تعالى:

إِنَّا هَدَيۡنَٰهُ ٱلسَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرا وَإِمَّا كَفُورًا[1]

أولًا: الصراع بين الخيال ومنطقية الحكاية

إذا ما اعتبرنا أن "الصراع" يؤدي إلى "الإحباط"، وبالتالي إلى الإحساس بالحرمان، ثم الشكوى الهيستيرية، فالظاهرة النفسية موجودة ما دام الإنسان يتطلع إلى معرفة ما وراء فكرة الخلق، الرواية الحالية تحدثنا عن "الألوهية" كفكرة عقلية بعيدًا عن العقيدة، التي يمكن لمن اعتقدها أن يُصدق بها، ومن لا يعتقدها أن يهملها، فالألوهية هنا ليست الهدف الأسمى في حياة الأشخاص، إنما الأخلاقيات التي هى نتاج العقل في المقام الأول: "بعد أن فاض الكيل برئيس العبيد واشتد الهوان، حين شعر بالانكسار بين أتباعه، قرر أن يضع حدًا، وانتفض مسرعًا في طلب مُقابلة سيده".

إذا ما نظرنا إلى البداية والكيفية التي تم بها الدمج بين الأخيار والعبيد، لوجدنا قوة الشخصيات مُتجهة نحو الأفعال بذاتها، تحضرنا هنا فكرة الجوهر الواحد الذي قد يجعل الإنسان شبيهًا بالإله: "سيدي أنت اعتبرتنا عبيدًا لمُجرد أننا أردنا أن نفكر ونستعمل عقولنا، التي هى من صنعك، ولو أن الأخيار لم يشاهدوا ما حل علينا، لكانوا قد مارسوا عقولهم بمعزل عنك أيضًا، بعدها طرح فكرته، أن يبعث هؤلاء الأخيار في مملكة من الممالك التي صنعها قبلا، بعد أن يمحو من ذاكرتهم من كانوا وما كانوا عليه، والعقاب الذي حل بالعبيد حين حاولوا أن يكتشفوا الحقيقة بمعزل عنه ثم عرض عليه بدهاء فكرته أنه يجب أن يكون لهم أعواز وغرائز وشهوات ومن هنا من المُمكن الحُكم عليهم". نفهم من بداية الرواية أن "الصفات الكمالية" لجماعة الأخيار تتسم بالقوة ولا تحتاج إلى وسائل للتعبير عنها، أما "الصفات التبعية" لجماعة العبيد تتنوع فيها الوسائل- على بساطتها- وبالتالي تتنوع النتائج.

يدفعنا الحدث الرئيس المُتخيل في الرواية إلى تفنيد ثنائية "الخير/ الشر" التي هى من أفعال العبيد، فما دام الكمال هو الخير المُطلق، فإن النقصان هو الشر المُطلق، وكأن معيار الخير هو كمال المخلوقات، وميزان الشر هو نقصان تلك الكمالات.

إذا ما كان مبدأ الغايات يعني أن سلوكيات الأشخاص "العبيد والأخيار" قابلة لمُمارسة الشر والوقوع فيه، فإن الشر الخُلقي مُرتبط بفكرة الخطيئة، ومُترتب على حرية الإنسان التي سمح بها الإله، باعتباره- أى الشر- جزء من عالم الإنسان الواعي؛ لأن الحرية خير في ذاتها، فإذا ما انقلبت شرًا فقد بات القول بإن الإنسان أساء استعمال حريته، اتضح ذلك عندما تساءل رئيس الأخيار إن كان سيقوم بوضع قوانين لهم؟ فأجابه السيد: "إن المنوط بوضع القوانين، سيكون هم بأنفسهم، كي يقيموا ما يناسبهم طبقًا لظروفهم، حتى يكونوا مسؤولين عن اختياراتهم". لنجد أنفسنا أمام فكرة الإله الذي تُنسب إليه الأقدار البشرية من ناحية، و"صراع" الإنسان ورغبته في "الخلاص" التي يصاحبها دائمًا إحساسه بالعجز، وشعوره بالإثم من ناحية أخرى.

بداية الرواية تدفع المُتلقي لفكرة الارتداد إلى "الذات" مُتأملًا ثنائية "الحرية/ المسؤولية"، ومُعاناة الإنسان- الذي تمت الإشارة إليه بجماعة العبيد- من عقدة العقاب، والكيفية التي انتصر بها لفكرة الفوقية الإلهية، من أجل اللعب بمُقدرات الشخوص، حتى لو كانت وسيلته لذلك هى "نفي القدرية".



إيهاب فوزي

ثانيًا: البنية الرمزية وثنائية "الإله/ الإنسان":

إذا ما كان "الرمز" يهدف إلى تجسيد الأفكار، وتحريكها من خلال الأحداث الدرامية في السرد، فاستخدام الكاتب للرمز جاء من أجل التعبير عن القوى التي تتحكم في المخلوقات، فالسيد يرمز للإله، والأخيار هم الملائكة، والعبيد هم أبناء آدم، ورثة المعصية، وإذا ما كانت الأبعاد الدرامية في الرواية قد أعطت للمُتلقي تصورًا عن الإنسان الأول، وقدراته على إدراك العالم الموجود بالفعل، وتخيلاته لأشكال القوى التي تحيط به، فقد عرج الكاتب على "غريزة صُنع الرمز"، وتحويل القوة إلى شكل من أجل توطين الكيان الروحي، والاستقرار الاجتماعي، وكيف أن الطبيعة لا تنفصل عن المُجتمعات، لنجد "يعول"- حكيم الجبل- "كان دائم التأمل، وتتبع النجوم، يحدد الليالي المُضيئة، ويحذر من الليالي المُظلمة فهي مرتع للوحوش"، و"جاسور" الذي اتسم بالعدل والحكمة، و"ريم" ملكة البحر.

بدأت الرواية بمُحاكاة فكرة الإله الذي ينظم شؤون الكون، والكيفية التي يمارس بها سُلطته، ثم انتقلت الأحداث إلى الشخوص وعلاقتها بالطبيعة، مع عدم معرفتها بالشرور الأخلاقية بعد، واصفًا ما اعتراها من انفعالات الخوف فنجد على سبيل المثال أن حكيم الجبل الذي: "كان يعرف ميعاد المطر، ويحدد اتجاه الريح يخاف حين ينظر إلى البحر البعيد أسفل الجبل"، والرغبة في الامتلاك أولًا، ثم ببعضها البعض وسعيها المُطلق إلى الكمال ثانيًا.

لأن "مسرحة القوى الإلهية" سرديًا ربما يرجع إلى طبيعة الإنسان التي تستوعب أكثر من خلال المحسوسات، كان "تعطيل دور الإله" بداية من: "دوائر الغبار التي أثارتها الرياح لما اشتدت زوبعة على غير إرا دة السيد"، ثم "ألوهية الإنسان" في ظل نوم السيد، الذي قال: "من الآن لن نمانع أن تتقابل أنفس العبيد مع أنفس الأخيار إن تصادف ذلك"، ليبدأ الإحساس بالوحشية، وتبدأ رحلة البحث عن "الذات"، كأن الكاتب يقول لنا من خلال البنية الرمزية للسرد أن من حق الإنسان أن ينفي فكرة الإله بشكل مُباشر أو غير مُباشر، وكأن الكاتب أراد الإشارة إلى تحييد القوى الميتافيزيقية، ليحمل الإنسان مسؤولية أفعاله من دون انتظار اللطف الإلهي، فبمُجرد نوم السيد خرج الجميع عن فكرة الإيمان القويم، فأصبحت الشخوص تتأرجح في دائرة الشك، والكراهية، يؤرقها الإحساس بالذنب والقلق والجزع: "فالشعب بدأ يطمع ويتذمر، وتحزبوا للاستحواذ على الأرض والدواب دون النظر للعدل، هذا بعد أن أصبح لكل فرد نسب".

نوم السيد الذي يمثل انكسار "الجبرية"، ويُعد مُحاكاة لفكرة "نفي الإله" مكن الكاتب من اختراع إله بشري أولًا ينظم الطبيعة: "فلما اجتمع الحُكماء ليناقشوا غرض الوجود، ولما كانوا استقروا على إمكانية تعدد أسباب وجودهم، اعتبروا الطبيعة آلهة، وأقاموا لها المعابد، فإله العقل هو النهر، وإله التزاوج هو التمساح، وإله القوة هو النار، وإله الحُب هو الشمس، وإله الجنس هو القمر"، فبمُجرد نفي الإله بدأت التجارب التي فرضت نفسها على الجميع، وبدأ تعدد الآلهة، والاحتفاء بفكرة "الإنسان الإلهي"، وإعادة التفكير في ماهية الشيطان وفكرة الغواية ثانيًا.

يدفعنا ذلك إلى محاولة فهم نفي الكاتب لفكرة "الذهن الإلهي" كمحور للحقائق الأبدية، باعتباره مصدر الموجودات، والماهيات الواقعية، ربما نجد أثرًا لذلك في فكر "أفلاطون" الذي قال بإن الذهن الإلهي فيه عالم المُثل أو ما يسمى منطقة الأفكار، تلك المنطقة التي لجأ الكاتب إلى التعبير عنها رمزيًا- من خلال نوم السيد- كأداة سردية للتعبير عن "الصراع" الدائم بين الخير والشر، في ظل الأبعاد الروحية والمادية والفكرية والحسية للشعوب.

ثالثًا: الاغتراب الروحي وفكرة تناسخ الأرواح

الرواية الحالية ارتكزت على تقنيات: المُحاكاة السردية لفكرة الإله والتي أبرزها

الكاتب من خلال الديالوج المُتخيل بين السيد، ورئيس جماعة العبيد، ورئيس جماعة الأخيار، والتخييل الذي ارتكز على البناء الزمني الدائري، والتكرار كأسلوب سردي أدى إلى تأكيد القناعات الفردية للشخوص، وحمايتها على وتيرة واحدة، وكأن الحل في الاستمرارية، فنجد تكرار جريمة القتل بنفس الطريقة، وتكرار أسماء الشخوص، فهناك "رام" و"رام الأصغر"، و"ريم" و"ريم الصغرى"، و"يعول" حكيم الجبل، و"يعول" ابن "هامار" و"شاسي"، وفكرة تناسخ الأرواح، فالأرواح في الرواية أبدية الوجود، تنتقل من جسد إلى آخر لنجد أن "رواج" هى "نتوؤة"، فكان من تأملات "شاذار" "أن كل الكائنات لها نفس الروح، المُنبثقة من روح الإله الأكبر، ولا تفنى".

"الاغتراب الروحي" في الرواية ناجم عن إحساس الإنسان بأنه غريب عن ذاته، لا يستطيع التحكم في أفعاله، بل ينساق وراءها، وبالتالي يكون السبيل إلى عودته لذاته هو التوحد دائمًا بالآخر، ظهر ذلك في بدايات العلاقة الجنسية الارتكاسية بين "صان" و"مان"، والعلاقات الجنسية الشاذة بين"كيمار" و"روم"، فالمواقف الجنسية في الرواية تُعد حالة من حالات تجاوز "الأنا" تمت من خلال ألفة الشخوص مع الجسد، والفعل الجنسي فيها ليس مُجرد نشوة وحُب، فهو عبارة عن اتصال كلي يخرج الإنسان عن ذاته، ليتصل بذات أخرى في عملية تشبه وحدة الوجود.[2]

ولأن الفعل الإلهي مُؤثر في طبيعة المخلوقات، فإذا خرج عن تلك الغاية تجد الشرور وظيفتها، كانت النزعة الانتقامية، تقول "ميجا": "عندما ضاجعت الحيوانات، كان هذا انتقامًا من "مان" حتى يهيم في تعاسته مُعذبًا، لابسًا عاره الذي جسدته له في ذاتي"، والتركيز على تبرير الخطيئة بفكرة الغواية، فنجد أن "ميجا" هى الراوي العليم الذي أخرج المُتلقي أيضًا من دائرة إلقاء اللوم على الشيطان، والتركيز أكثر على فكرة الخداع، ولأن "ميجا" هى الوحيدة التي تمتلك ذاكرة؛ كان اعترافها في نهاية الأحداث تفريغًا للشحنات الانفعالية، تم من أجل حل عقدة الرواية من خلال إعادة الذكريات إلى الوعي: "أنا الراوي، أنا التي أوعزت لرئيس العبيد بمُناقشة السيد في أحوالنا، ومن ثم إرسالنا لتلك الممالك، أنا التي كانت ترتمي بين أحضان الرجال، حتى النساء كنت أنشيهن فيقدمن لي هداياهن".

خاتمة:

رواية "زهرة الريمولا" حدثتنا عن فكرة "الكمال الإلهي" ونسبية الشر، ونسبية الأخلاق أيضًا، فالشر الطبيعي ناتج عن انعدام الكمال البشري، والشر الأخلاقي "الخطيئة" من أخطر أنواع الشرور؛ لأنه يرجع إلى إرادة الإنسان وسوء استخدامها، وربما يرجع إلى العجز الإنساني عن إدراك وظيفة الشرور.

لأن أحداث الرواية ترتكز على فهم المُتلقي المُسبق لفكرة الإله، الخطيئة، وثنائية "الخير/ الشر"، والغواية، كان انتصار الإنسان الإله خاصة بعد نوم السيد الذي تم كفعل مُتخيل يمكننا اعتباره من دوافع الكتابة، الهدف منه يتلخص في إظهار الإنسان على أنه رمز مُباشر للشرور، فنوم السيد تم من خلاله وضع النهاية لمسؤوليته عن أفعال الأشخاص من الأخيار، والعبيد، وأيضًا عن العنف الذي ساد عالمهم المُتخيل من قبل الكاتب.

"قلق" الكاتب أدى به إلى التماهي مع الشخوص في رحلتها الوجودية، ربما لذلك اهتم بالأفكار، والتساؤلات التي تم طرحها على ألسنتهم، محاولًا وضع تصور ما للمتاهات الفردية النابعة من احساسه بالمتاهة الأكبر، التي تحياها المخلوقات، فإذا بالمُتلقي يخرج من أجل الدخول مرة أخرى في نفس المتاهة الكونية، من خلال الزمن الدائري المُتخيل.

مكاسب الكاتب الأولية من هذه البنية الرمزية المُتخيلة هو بقاء "القلق" و"الصراع"، لذا يعتبر "التكرار" وسيلة نفسية لتخليد ذات الإنسان، ولمواجهة قلق الكاتب نفسه، والمكاسب الثانوية تتلخص في تجنب سيطرة الإله؛ لذا قام بنفيه كرد فعل على اغتراب الشخوص وإحساسهم بالتيه، ونفي ذاكرتهم في أول الرواية، ربما يفسر ذلك لجوء الشخوص إلى التسليم، خاصة أن التساؤلات لديهم غير قابلة للإجابات.

الكاتب أيضًا حاول الخلاص من دوره في الحكي كراوٍ عليم، فلم يستخدم اللغة للتمييز بين شخوص روايته، ولم تستطع اللغة أن تكشف للمُتلقي عن الأبعاد النفسية للانفعالات إزاء المواقف المُختلفة، كما أن ظهور"ميجا" كمصدر للغواية يعد إجابة خيالية أيضًا قدمها الكاتب للمُتلقي من دون تبرير.

الرواية قائمة على فكرة الشك ومنح الحرية للجميع بصورة تبادلية بعيدًا عن ادعاء امتلاك اليقين، على اعتبار أن الدين موجود في أعماق الإنسان الأول، دلالة ذلك تأليه مظاهر الطبيعة كالشمس والنار والبحر، والقمر، ثم يتطور الأمر لاعتبار الإنسان ليس في حاجة إلى آلهة الطبيعة؛ لأنه أدرك أن قوته عليا ومُسيطرة، بالتالي بعد نفي الإله الذي تم التعبير عنه بنوم السيد، سيطر الواقع الاجتماعي على أجواء الأحداث، ووضع الإنسان إلهًا آخر أعلاه فوق آلهته المُتعددة هذا الإله هو ذاته.

----

1 - سورة الإنسان/ آية 3.

2 - جون ماكوري/ 1982م/ الوجودية/ ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام/ ط1/ سلسلة عالم المعرفة/ الكويت/ ص 132.

طَريقُ الدِّين وطُرُق الفَنِّ

أدب

صلاح بوسريف

المغرب

1

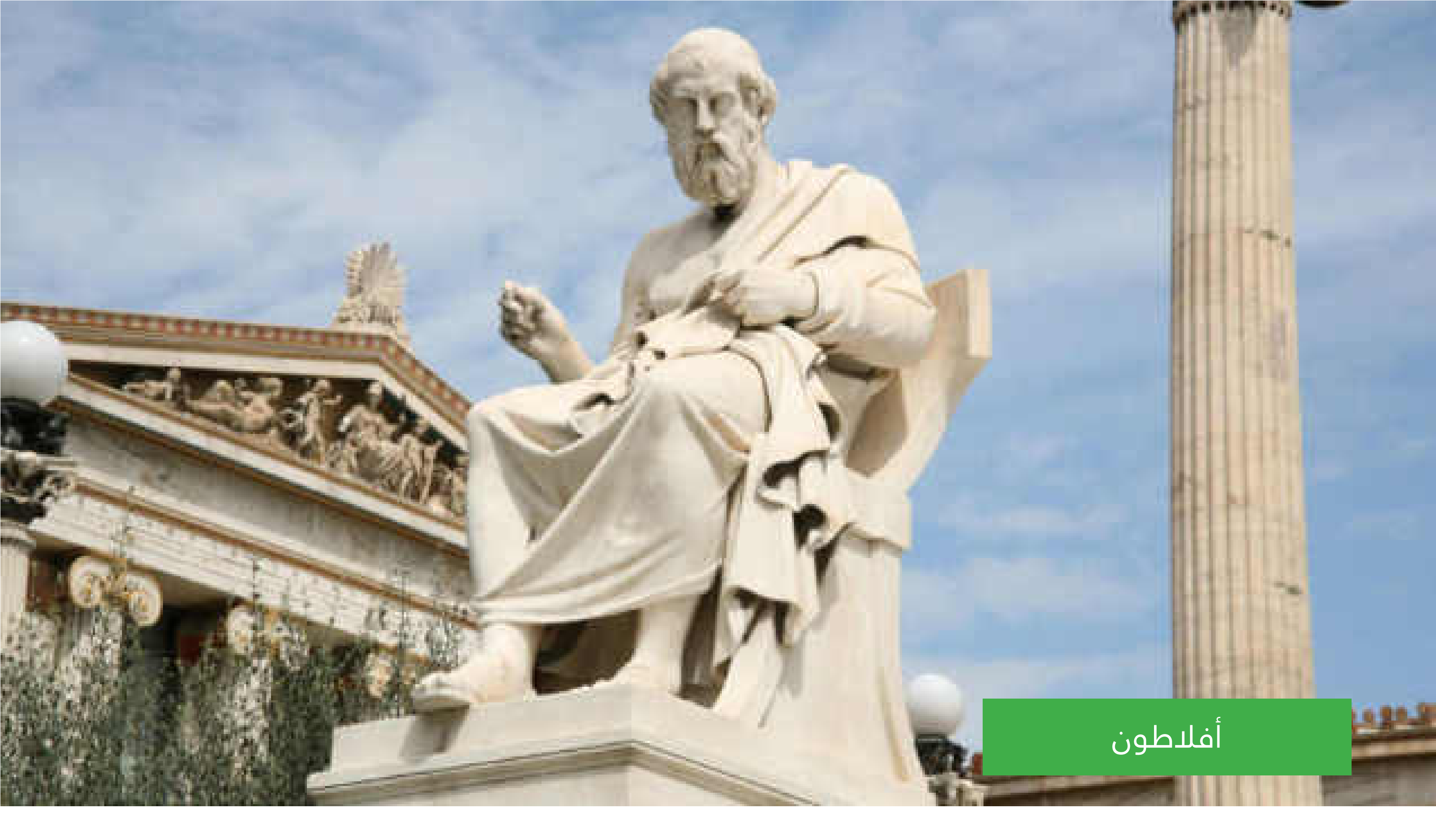
غامضة، بل مُلتبسة العلاقة بين الفن والدّين، وشديدة التعقيد. أولاً، ما الدِّين؟ إذا، نحن، رَغِبْنَا في تحديد طبيعة العلاقة بين الدِّين والفنّ، لا بُدّ من طرح هذا السؤال، وكذلك سؤال الفن نفسه.

2

الدين، إيمان وتصديق، وهو تَسْلِيمٌ بما في الدِّين من فكر واعتقاد، لا مجال في الدِّين للسؤال، لأنَّ الدِّينَ، في أصله جواب، والمُؤمن، بهذا المعنى، تابِعٌ، مُنْصاع، لا حقَّ له في أن يسأل، أو يُجيب، ولا في أن يُضيف أو يقترح، لأنَّ الخطاب الدْيني مُكْتَمِل، مُغْلَق، جاء مُنْتَهِياً وناهياً، ولا حقّ لمن دخل في الدِّين أن يقول غير ما فيه. حتَّى الاجتهاد فيه، محدود، ومحصور في فئة من الناس، وفي قوانين وقواعد، لا تسمح بتجاوز القانون والقاعدة. والدِّين، نزل من السماء، لم يأتِ من الأرض، وهو "كلام الله"، بتعبير ميرو بونتي، وليس كلاماً بَشَرياً. كما يقول الدِّين.

3

أما الفن، فهو جاء من الأرض، من الإنسان، وهو بشريّ، ولا علاقةَ له بالسماء، ولا بالاعتقاد، لأنَّه، في أصله، خَلْقٌ، وإضافةٌ وابتكار، وقد يكون الفن هو الشِّعْر، وهذا دخل معه القرآن في جدال، بل اعتبرَ الشِّعْر تضليلاً، كما كان يعتبره أفلاطون قبل القرآن، في مدينته الفاضلة التي ولَّى عليها الفلاسفة، ونبذ منها الشُّعراء، لأنهم لا يقولون "الحقيقة"، يُفْسِدُون أخلاق الناشئة من الأطفال والشُّبَّان، ويتجاوزون الواقع أو يُحرِّفُونَه، أو بالمعنى القرآني "يقولون ما لا يفعلون". ورغم أن القرآن استثنى المُؤمنين، وأتاح لِحَسَّان بن ثابت أن يهجو المُخالفين، ممن سماهم الدِّين "بالكُفَّار"، فهو في سورة "الشُّعراء"، وضع الشِّعْر في



أفلاطون

حَرَج، بل وتحدَّاه حتَّى في خطابه، كون اللغة، والطريقة التي جاء بها القرآن، هي "إعجاز"، أو هي بتعبير الجرجاني "نَظْم"، لا هي شعر، ولا هي نثر، تتجاوز الشِّعْرَ، كما تتجاوز النثر، بل هي "فنٌّ" مُعْجِز، قائم بذاته، حَيَّر سامعيه، وكان هو مُعجزة محمد، وتحدِّيه، ليس للشُّعراء، بل للجميع، في أن يأتوا بمثله.

كما قد يكون الفن، هو النحت، وهذا مرفوض، لالتباس علاقة النحت بالأوثان، أو الأصنام التي جاء الدِّين لِيُدِينها، باعتبارها خرقاً للواحِدية، ولعبادة الخالق، الذي هو صانع الإنسان، ومُوجِدُه على الأرض، أو هو من قذف به إلى الأرض، بتعبير هايدجر، بعد أن تجرَّأ على المُحرَّم، الذي نهاهُ الله عنه.

4

ما سيكون له أثر كبير على علاقة الدين بالنحت والرسم، وبالمُوسيقى، وبالمسرح، والسينما، وبالرقص، وبالتصوير، وغيرها من الفنون التي هي، بالمفهوم الأرسطي "مُحاكاة"، تمثُّل لِما هو من خلق الله، وهذا لا يجوز، خصوصاً أن الخلق شأن سماوي، لا دنيوي.

5

الغريب في الخطاب الديني، أنه بُنِيَ، في تعبيره، على التشبيه والكناية والمجاز، وعلى المُطابقة، وغيرها من الأساليب الشِّعرية، التي هي فَنٌّ تعبيريّ جماليّ، يخرج باللغة عن سياقها التَّداوِليّ العام، إلى سياق إبداعي جماليّ، فيه خروج واختراق، وفيه طريقة في التعبير لا يفهمها الجميع، وتسمح بتعدُّد المعاني، وبالتأويل، لا بالتفسير، فقط، ما سيترتَّبُ عنه، تفسيرات للقرآن، غير مُتطابقة، وقائمة على التأويل، كون الخطاب القرآني، المعنى فيه، لا يستقرّ على دلالة مُحدَّدَة، مُغْلَقَة، وهو ما انتبه إليه الجرجاني، فيما أسمَّاهُ "بمعنى المعنى"، أي ما يتجاوز المعاني الأوَّل ويتخطاها.

في هذا التَّخَطِّي، بالذات، نكون خرجنا من لغة "البيان والتبيين"، والمعاني "المطروحة في الطريق"، كما يقول الجاحظ، في سياق رؤيته البيانية، إلى الكثافة والغموض، وهذه من خِصَال الشِّعْر، ومن خِصَال الفن، الذي هو إيحاء، وليس تصويراً حَرْفِياً للوقائع والأحداث، وهو ابْتِداع وابتكار.

6

حينما التبس بعض القرآن بالشِّعْر، لِما في آياته من أوزان شعرية، حَرِص الفقهاء والعلماء والشَّاعريون العرب، من النُّقاد، على توسيع الهُوَّة بين الشِّعر والقرآن، بالتأكيد، في تعريف قُدامة للشِّعْر، أنه "الكلام الموزون المُقَفَّى الذي يدلُّ على معنى"، على "القَصْد"، كعُنْصِر مُمَيِّز، وفارق في العلاقة بين الاثنين، لما لهما من تأثير على الناس، وخصوصاً الشِّعر الذي كان سابقاً على الدِّين، بل به بدأ الوجود البشري، فَنِّياً وإبداعياً، ويمكن أن نُحيل على "ملحمة جلجامش"، التي هي أول عمل شعريّ بشري، وُجِد على الأرض مكتوباً على الألواح الطينية، ضمن ما تَمَّ العثور عليه في مكتبه الملك الآشوري، آشور بانيبال، الذي كان ، رغم عنفه وتسلُّطه، جامع ألواح وكتابات، في ذلك الزمن، كان شغوفاً بالقراءة والمعرفة.

7

إضافة الباقلاني لعنصر القَصْد، كان الغرض منه، الإيحاء بأنَّ لا وُجُود لنية ظاهرة في الوزن، في الآيات التي ورد فيها، بل جاءت عَفْواً، كما سيُؤَكِّد ابن رشيق في كتابه العُمدة، على عُنْصُر "التَّوَهُم"، كون الشُّعراء في الجاهلية لم يكونوا يعرفون الأوزان، "بل توهَّمُوها".

8

هُنا، علينا مُساءلة الباقلاني، في كتابه "إعجاز القرآن"، هل، بتفسير ابن رشيق هذا، الشِّعْر الجاهليُّ ليس شعراً، لأنَّ عُنْصُر القَصْد فيه غير موجود، وبالتالي، يصبح حَلّ القَصْد مُشكلة، وغير قابل للتصديق بالسهولة التي أخذه بها الباقلاني، وغيره ممن اتبعوه من الشَّاعريِّين، ممن سَعَوْا إلى إخراج القرآن من الشِّعْر، وإبعاد الشِّعْر عن القرآن؟!

9

حتَّى لا نبقى في حدود الدِّين، في علاقته بالشِّعْر، فالمُوسيقى، هي أيضاً، تَمَّ حَشْرُها، في التأويلات الدينية، لا في مُعْطَى الخطاب، في زاوية المُحرَّم والمرفوض، وكذلك الرَّقْص، وفي زمننا، أصبحت السينما والمسرح والراديو والتلفزيون، أي كل ما يخلق الحياة، ويبعث فيها الدَّهْشَة والفَرَح، ممنوعاً، مُحرَّماً، وهو ما وجدناه في التعبيرات الأشدّ تطرُّفاً، عند الجماعات الجهادية، بِكُلِّ طبقاتها وأنماطها التي هي طبقة ونمط واحد، بنفس الفكر، وبنفس العقل، ونفس الرؤية، الانغلاق والتَّحَجُّر، وإبادة الفَرَح والانشراح، وكأنَّ السماء سوداء، لا زرقة فيها، أو لا تبعث على الفَرَح، كما سنجد في رواية أمبرتو إيكو "اسم الوردة"، حين كانت الكنيسة، في العصر الوسيط، تمنع قراءة الكتب، ومنعت المطبعة، أيضاً، وكان الضَّحِك، عندها، إثْماً وجريمةً، وجَلْد الذات، هو ما يمكن أن يَفتح طريقَ الإنسان نحو الجنَّة، بما يُمارِسُه على نفسه من تعذيب، لتطهير روحه وغَسْلِها من دَنَسِ الدُّنيا.

10

في تأمُّلنا للعلاقة بين الفن والدِّين، عموماً، رغم أنَّ الغرب، بفصله الدِّين عن الدُّنيا، لا عن الدولة، فقط، قد نضع يدنا على صراع الدنيوي والمُقدس، أو الرغبة الدفينة في الإنسان، مُنذ شَرَعَ في الحَفْر والرَّسْم في أعماق الكُهوف، للتَّعبير عن مشاعره، وخيالاته، ولكتابة وُجوده على الأرض، ولِلتَّساؤُل حول طبيعة هذا الوجود ومصادره، وما يحدث فيه من ظواهر طبيعية وغير طبيعية، بل ما يتعلَّق بما هو فيزيقي وميتافيزيقي، بما هو في متناول اليد، وما هو بعيد عنها. فالإنسان، حين شَرَع يُفَكِّر، أو يكتب ويُنْشِد، شرع يسأل. وملحمة جلجامش، هي سؤال كبير، في سياق هذه العلاقة، لماذا الوُجُود، إذا كانت نهايته عدماً وفناء، وهو ما اسْتَنْتَجَه جلجامش، بموت صديقه وغريمه أنكيدو، عِلْماً أنَّ جلجامش، كان نصفه إنسان ونصفه إله، هو ابن نِنْسُون البقرة الوحشيةَ.

11

العلاقة، إذن، هي علاقة مُركَّبَة، غامضة، مُلتبسة، أو بالأحرى، هي علاقة، من سيَخْضَع لمن، أو من سيُخْضِع مَنْ، والدِّين، كان حاسماً في هذا الأمر، فهو حوَّل الإنسان إلى "عبد"، والله إلى "معبود"، علاقة قوة وقَهْر، التَّابِعُ فيها يسير خلف المتبوع، ويَصْدَع لما يصدر عنه من أمر.

12

في الفن، لا. فالإنسان يكتب تاريخه على الأرض، كما يعيشه هو، لا كما هو "مكتوب" قبله وبعده، والفن، بكل أنواعه، هو تعبير عن هذا التاريخ، الذي هو تاريخ من نزلوا إلى الكهوف والمغارات، وحَفَرُوا وخَطُّوا فيها رسوماتهم وتعبيراتهم البيكتوغرامية الأولى، التي هي رسائل، وهي سؤال عن الوجود، ما قبله، وما يليه، وفي أسباب وجوده، كيف ومتى، وَمَنْ أوْجَدَه.

في الدِّين، هذا أمر محسوم، معروف، قيل في الخطاب الديني، وصدَّقَه الناس، ومالوا إليه، والفن، لا يكون بهذا الإيمان المُطلَق، لأنه بحث، وقلق، وتوتُّر، ورغبة في المعرفة والاكتشاف، وهو ما قد نجده في الرواية والقصة، وإلا بأي معنى يمكن أن نفسر رغبة سلمان رشدي في الدخول في صلب الخطاب الديني، لِيُسائلَه بشأن قصة الغرانيق، فيما سمَّى به روايته، لِيَجِد نفسَه محكوماً بالإعدام، لمدة ثلاثة وثلاثين سنة، مُطارداً في كل مكان من الكون، ليتم طعنه في أمريكا، من قِبَل شابٍ لبنانيّ شيعيّ؟!

13

الصِّراع، إذن، هو صراع وجوديّ، بين الفنّ والدِّين، بين الحلال و"الحرام"، بين الدنيويّ والدِّينيّ، وسيظل، ما دام الدِّين هو الغالِب، في انتشاره، وفي تأويلاته، لا فيما يقدمه من إجابات، الفن لا يمشي في طريقها، لأن للفن طريقه، أو طُرُقُه التي يمشي فيها، بكل ما فيها من جرأة وغرابة واختلاق.



Ezekiel's Vision- Raphael- c.1518 - Oil on panel - 40 cm × 30 cm

أدب

سعاد بين نجيب محفوظ وسلمان رشدي:
"اشنقوا آخر روائي بأمعاء آخر مثقف"



عبيد بوملحة
الإمارات العربية المتحدة

يخبرني الروائي البريطاني السوداني الأصل محمد سليمان الفكي الشاذلي بأنّه أثناء وقوفهم في إحدى المساجد في لندن استعداداً لأداء صلاة الجنازة على الشاعر نزار قباني. تفاجئوا بصراخ وزعيق ورجل بلحية كثة يحاول دفع بعض المُصلّين إلى خارج المسجد، ويأمرهم بعدم الصلاة على قباني لأنه كافر وزنديق ولا تجوز الصلاة عليه. ثمّ يكمل ليخبرني عن عدد الحضور الذي بلغ الآلاف تقريباً، وبعض أسماء الحضور من المُثقفين والأدباء والسفراء ومنهم الدكتور غازي القصيبي رحمه الله. يتساءل: إن كان هذا الرجل أكثر علماً من الحضور حتّى يفرض وصايته عليهم بالقوّة. ذلك المشهد أعادني إلى قصة سمعتها عن الفيلسوف ابن رشد حينما دخل إلى أحد المساجد لأداء الصلاة، وكان معه ابنه فتعرّف عليه المصلّون، فما كان منهم إلا طرده من المسجد والاعتداء عليه لأنّه كافر وزنديق ولم يسلم ابنه من ذلك. فكما جاء عنه في سير أعلام النبلاء لشمس الدين الذهبي بأنّه فيلسوف ضالٍ ومُلحد. ولم تكن تلك التُهمة ترمى على الفلاسفة فقط، فأخذ العلماء منها نصيباً مثل: الفارابي، وابن سينا، والرازي، وعباس بن فرناس الذي ذكر عنه في المُقتبس من أهل الأندلس بأنّه مُوسيقي ومُغنٍ ومُنجم نُسب إليه السحر والكيمياء. وجاليليو الذي أعدم بتهمة الهرطقة لتمسكّه بنظرية مركزية الشمس. ولم يسلم من تلك التُهمة الأدباء والشعراء والمُترجمون ومنهم أبو العلاء المعري، والجاحظ، وبشار بن برد، وعبد الله بن المقفع والذي ترجم كتاب "كليلة ودمنة" حيث تمّ إعدامه بسبب كتابه "الأدب الكبير" وأفكاره في مشهد مأساوي يدمي البشرية يقارب مشهد إعدام الحلاج.

التقدّم في الزمن والتطوّر التقني والعلمي لا يعني التطوّر الفكري والسموّ الإنساني، وتؤكّد ذلك الأحداث التي نراها ومنها اغتيال المُفكّر فرج فودة، ومحاولة قتل الأديب نجيب محفوظ في التسعينيات، والتي تشابه محاولة اغتيال الأديب البريطاني الهندي الأصل سلمان رشدي التي وقعت في 2022م من عدّة نواحٍ، فمن


نزار قباني

ناحية التحريض نرى بأنّ الجريمتين يقع خلفهما رجل دين يشتغل في السياسة، في جريمة نجيب محفوظ كان المُفتي بضرورة قتله هو عمر عبد الرحمن، زعيم الجماعة الإسلامية، والمُفتي لقتل رشدي كان آية الله خميني، المُرشد الأعلى للثورة الإسلامية.
أما من ناحية السبب فالاثنان كان سبب فتوى قتلهما هو "رواية"، "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، و"آيات شيطانية" لسلمان رشدي. والسلاح المُستخدم في الجريمة هو نفسه: سكين. وطعنات أو طعنة في الرقبة. وأيضاً فإن الجريمتين لم تكتملا، لنجاة محفوظ منها وتحسّن صحة سلمان رشدي ونجاته من مرحلة الخطر. وإن الآثار الجسدية من الجريمتين مُتقاربتين، فأثّت ذاك الحادث على محفوظ؛ فأصبح غير قادر على فعل الكتابة كما كان سابقاً لتأثره من آثار الإصابات لتضرر أعصاب الرقبة، والتي قد تمنع رشدي من إمكانية الكتابة، فكما جاء على لسان وكيل أعماله بأن طريق التعافي سيكون طويلاً حيث ذكر عن تعرّض أعصاب ذراعه للقطع. وصرّح نجيب محفوظ بعدم حقده على من حاول قتله، وقد يفعل ذلك رشدي بعد تصريح ابنه بأنه لم يفقد روح الدعابة. وذلك رغم آلامه وعمق جراحه. والأغرب أنّ من حاول قتل نجيب محفوظ لم يقرأ صفحة من أيّ كتاب من كتبه مُعقّباً بالاستغفار، وصرّح طاعن رشدي بأنه لم يقرأ إلا صفحتين.
تلك الجرائم توضّح لنا مقدار جهل مُرتكبيها بالفن وأغراضه ودوره في المُجتمع وماهيته، ولم يقرأوا نظرياته ومدارسه وفلسفاته، ولنا من قصة يوسف والخضر في القرآن في سورة الكهف إشارة: "وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَىٰ مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا". أي بأنّهم لن يصبروا على ما لم يعلموه وفيه دليل على الجهل، ويتطاول جهلهم من الفن والثقافة إلى الدين كذلك، فقد جاء في سورة المائدة: "وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنفَ بِالْأَنفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَن تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَّهُ وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَا أَنزَلَ اللَّهُ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ". فكان من الأولى مواجهة فكر سلمان رشدي بالمثل، رواية، أو مقال نقدي، وليس بمحاولة قتله. وهذا تأكيد على قصور فكرهم وعقولهم لأنهم لا يقرأون، وإذا ما قرأوا لا يفهمون، لم يفهموا دينهم ولا تاريخهم لتتفتح عقولهم وينفتحوا على الآخر ويتقبلوا الرأي الآخر، فتصدّروا المشهد كأوصياء على المُجتمع، ذائقتهم هي الغربال الذي يصفي الكتب ويختار منها الأفضل لتقرأه الناس، حجر على العقول وتكميم للأفواه، معاييرهم هي الصحيحة، الأنا الطاغية. ثقة ساذجة بالنفس تؤدي إلى الوقاحة والتطاول، سيكولوجية أحادية الرؤية، لا جدال ولا نقاش، قمع للأفكار المُختلفة بتسلط واستبداد، جلسوا بعيداً عن مصاعب البحث والقراءة والتعلم والفهم ليرموا حجارتهم على من يتكبد عناء البحث. فراعنة العصر الحديث، كما قال فرعون لأهله بأنه لا يريهم إلا ما يرى.
فكثيراً ما نقرأ حالياً عن عدم أهمية الفن وتأثير الرواية على الدين، وزندقة الكتّاب والروائيين والمُفكّرين، فكما قال ديدات:

”ما أحوجنا ككتاب ودعاة ومُفكرين، إلى أن ندعو المُسلمين للدخول في الإنسانية، أجمل وأجلّ من أن ندعو الكفار للدخول في الإسلام“.
لم تنحصر تلك التهم في الأمور الدينية أو الألوهية وإنما تمادت إلى غيرها، مثل وصف النساء أو العلاقات بين الجنسين أو حتى الكلمات البذيئة. ويدّعون في ذلك نصرة الدين وحماية المُجتمع، فلو تفكّروا وتأمّلوا قصيدة البردة لكعب بن زهير والتي تبدأ ”بيانت سعاد“، لأدركوا جهلهم، فقد جاء في البيت الثالث من القصيدة:
هَيْفاءُ مُقْبِلَةً عَجْزاءُ مُدْبِرَةً... لا يُشْتَكى قِصَرٌ مِنها ولا طُولُ
أهناك وصف مُفصّل أكثر من هيفاء مُقبلة عجزاء مُدبرة؟ قيلت أمام الرسول وفي المسجد النبوي وقام صلى الله عليه وسلم بإلباسه البردة. قد يقول قائل: بأنّ الرسول فعل ذلك حتّى لا يخسره ولينضمّ إلى الإسلام، ولكن الردّ بأنّ الرسول لم ينكر ذلك بعدها واستمرّ الشعراء كعادة العرب في افتتاح قصائدهم بذكر المحبوب. وكان بإمكان الرسول التدرّج في منع ذلك كما فعل القرآن في التدرّج في تحريم شرب الخمر. وجاء أيضاً بأنّ عبد الله بن عباس رضي الله عنه، حبر الأمة، وفقيهها، إمام التفسير، ترجمان القرآن، أنشد في الحج:

هُنَّ يَمْشِينَ بِنَا هَمِيسا
إنْ تَصْدُقِ الطَّيْرُ نَنِكْ لَمِيسا

فقال له أحدهم: أترفث وأنت محرم؟ فردّ عليه: إنما الرفث ما كان عند النساء.
وهناك عدد من الأمثلة التي تبيّن الحرّية الأدبية في عصر صدر الإسلام، فما أحوجنا إلى تأمّل سعاد وهي تقف بين نجيب محفوظ وسلمان رشدي. لنرى العالم بصورة أوضح وأجمل وأوسع ليست قاصرة ومُقتصرة ضيقة، ونتذكّر تعجّب توفيق الحكيم عند زيارته لقصر شايو في باريس لما رآه من اهتمام بالفن، من العمارة والتماثيل واللوحات والمُوسيقى، ويربطها بالسياحة والدخل ونظرة الآخر وهو يتذكّر التاريخ فيقول: ”ما من شك عندي في أن هؤلاء القوم قد تلقوا هذا الدرس الفني الذي أراه اليوم من آثارنا نحن القديمة“. وهو صاحب الأدب المُلتزم الأخلاقي القائل: ”الدين والأدب كلاهما يضيء من مشكاة واحدة“. ليربط بينهما بالمشاعر أو بالأثر الذي يترك في النفس. ويردف بأنّه: ”لا بدّ للفن أن يكون مثل الدين، قائماً على قواعد الأخلاق“. ليكمل: ”هذا رأيي، ولكنّه ليس رأي كل المُشتغلين بشؤون الفن“. ليضع بعدها الرأيين المُختلفين بحجج كل طائفة. وبهذا ندرك قدر السماحة، لتبيانه بأنّه رأيه وتوضيح حجج الآخر، ونلمس إدراكه بعالم الفن لقوله: ”ليس رأي كل المُشتغلين بشؤون الفن“. ولم يورد هنا آراء الناس التي تجهل الفن، وهنا ندرك مدى علمه وإشارته بأنّ الفن يجب أن ينقد من قبل العالمين به. ولا ضير من الآراء المُختلفة، ذكر فريد لفتة في كتابه الكوميديا البشرية: ”من الأهم النص أم التأويل أو التفسير؟ إن كان النص فلماذا نحتاج للتأويل أو التفسير؟ وإن كان التأويل أو التفسير فلماذا لا نعتمده بدل النص؟“ ثمّ يورد مُلاحظة طريفة: ”اختلف علماء اللغة في تحديد معنى تأويل وتفسير وهل هما كلمتان مُترادفتان أم مُختلفتان“.
أكاد أن أرى بأنّه لم يجتمع السنّة والشيعة على أمر مثلما اجتمعوا على فرحتهم بمحاولة اغتيال سلمان رشدي، وأكاد أن أجزم بأنّ أغلب المُعلّقين في وسائل التواصل الاجتماعي على هذا الحادث لم يقرأوا ثلاث صفحات من الرواية مثل مُنفّذ محاولة اغتياله. فكان من الأولى أن يتم نشر الكتب التي تنقد الرواية سواء من الناحية الفنية أو الموضوعية لإثراء الجانب العلمي والفني وإدراك الاختلافات والخلافات، وما ساءني هو نشر وسيلة إخبارية خبراً عن طعن سلمان رشدي في نهايته: ”هو مُؤلف كتاب ”آيات شيطانية“ المُسيء للإسلام.“! ما يدل على الرغبة في نشر الكراهية والجهل ونشر الجهل، لأن التعمّد في إيراد كلمة ”كتاب“ لبرمجة الأذهان بأنّ ”آيات شيطانية“ هو كتاب علمي أو فلسفي ”يسيء للإسلام“. ولم يتم ذكر كلمة ”رواية“ والتي يصنّف بها الكتاب والتي من أساسيات بناءها الخيال. فلو كانت الإساءة بسبب العنوان والذي يشير إلى قصة الغرانيق، فإنه قد ذكرها بعض المُؤرخين مثل السيوطي كمحدّث في الدر والذي ذكر بأنّ إسنادها صحيح، والقسطلاني في إرشاد الساري والذي ذكر بأنه روي من طرق ضعيفة ومُنقطعة ولكن تدل على أن لها أصلاً. وغيرهم الكثير من الذين ضعفوا الحديث ومنهم من قال بعدم وجود أصل له وعدم صحتّه شرعاً أو عقلاً. وقصة الغرانيق هي أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم كان يقرأ سورة النجم وعندنا وصل إلى: ”أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّىٰ (19) وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَىٰ“. ليلقي الشيطان على لسان النبي حين إكماله السور: ”تلك الغرانيق العلى، وإن شفاعتهم لترتجى“. ما جعل المُشركين يسعدون بما قاله، لتنزل بعدها آية في سورة الحج: ”وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ مِنْ رَسُولٍ وَلَا نَبِيٍّ إِلَّا إِذَا تَمَنَّىٰ أَلْقَى الشَّيْطَانُ فِي أُمْنِيَّتِهِ فَيَنْسَخُ اللَّهُ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ ثُمَّ يُحْكِمُ اللَّهُ آيَاتِهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ“.
المُدرك يدرك بأنّ الاختلاف فيه إثراء. إن كان من عقل مُدرك، وفيه كراهية وقتل إن جاء من جهل، فكما جاء في إحياء علوم الدين للغزالي: ”مهما احتججت على القدري في قوله: الشر ليس من الله، احتج هو الآخر عليك بقولك: الشر من الله. وهكذا كلٌّ يحتج على صاحبه، هو مُبتدع عندك، وأنت مُبتدع عنده“. فقد جاء في القرآن الكريم:”لست عليهم بمصيطر“. ويفسّرها الطبري: ”لست عليهم بمُسلط، ولا أنت بجبار تحملهم على ما تريد“. فإذا خاطب الله نبيّه وأخبره بأنّه ليس مُسلطاً فما بال الأناس العاديون الآن والذين لا يقرأون. والخلاف له أهمية كبرى لما فيه من إعمال العقل والمنطق وتعضيد الحجج والدراسة ومنها ما جاء به رافضي هذه القصة ما يتطلّب البحث، فكما ذكر الشوكاني في فتح القدير بأنّ الروايات في هذا الباب إما مُرسلة أو مُنقطعة لا تقوم الحجة بشيء منها، أو ما قاله ابن باز بأنّها أحاديث مُرسلة ليس فيها حديث صحيح. وهناك عدّة تفسيرات للآية الآنفة الذكر في سورة الحج، منها ما يقول بأنّ التمنّي هو الموت، ومنهم من يربطها بالآية الموجودة في بداية سورة النجم: ”وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ (3) إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ“. فيكذّبها.
من هذه القصّة ينطلق سلمان رشدي بروايته، ويصدّرها إلى الغلاف كعنوان،

والبعض يقول بأنّ هذا سبب تكفيره وفتوى هدر دمه، وآخرون يبيّنون السبب لأنّه شبّه أحد الشخصيات في الرواية بالخميني، وآخرون لتصوير عصر صاحب الرسالة المُحمدية وأصحابه. وفي ذلك إثراء كما ذكرت فالفكر يقابل بالفكر. ففي مقال نُشر لنجيب محفوظ عن "آيات شيطانية" قامت العديد من الصحف الإليكترونية بنشره يقول فيه: "أنادي بأن تكون حرية الرأي مُقدسة ولا يصحح الفكر إلا الفكر، ولكن لا تتساوى المُجتمعات في تحمل الحرية إذا تجاوزت الحدود، وعلى المُفكر أن يتحمل مسؤولية فكره في حدود إيمانه وشجاعته وظروف مُجتمعه، ولذلك أيدت مُصادرة الكتاب حفظا للسلم الاجتماعي، على شرط ألا يتخذ ذلك ذريعة لقهر الفكر بل أيدت مُطالبة الأزهر بمنع طبع "أولاد حارتنا" طالما أن رأيه فيها لم يتغير، وأكدت أن كتابي ليس فيه ما يمس الأديان أو الرسل، وإني كبير الأمل في أن أوضح للمُعترضين على وجه الحق فيه". وهنا يشترط محفوظ شرطاً مُهماً لحرية الرأي بألا يكون ذريعة لقهر الفكر، ويكمل المقال بأنّه لم يقرأ الكتاب ولكن سمع بأنّ فيه: "سب وقذف لم يجر مثله من قبل". ليكمل بأنّه إن صحّ ذلك فالمُختص بالأمر هي المحاكم. ويقول: "ضربت بالأزهر الشريف مثلا طيبا في تصديه للكتاب بالرد عليه في كتاب آخر، كما أشرت إلى فتوى فضيلة المُفتي وذلك كله يهدف أن يدرك القارئ أو المُشاهد أن للإسلام رسالة غير الإرهاب والتحريض على القتل وإني أعتقد أن الخوميني أساء للإسلام والمُسلمين إساءة لا تقل إن لم تزد عما قصده مُؤلف الكتاب". لينأى بنفسه عن ذلك، وجاء في الإنجيل: "وإن كانت عينك شريرة فجسدك كله يكون مُظلماً، فإن كان النور الذي فيك ظلاماً فالظلام كيف يكون".

كم من الفتاوى ظهر جهلها بعد مضيّ الزمن، مثل تحريم السيارات والطائرات والتلفاز والدش. وكم من فتاوي زهق الأرواح ظهر بطلانها وسيظهر في المُستقبل، فكما أكّد نجيب محفوظ بأنّ روايته لا تمسّ الأديان. قال براتراند راسل: "لن أموت أبداً دفاعاً عن قناعاتي فقد أكون مُخطئاً". فما هو شعور إنسان أقدم على فعلة القتل ليكتشف بعد ذلك أنّه كان أداة فقط لتنفيذ أجندات مُعيّنة وليس لنصرة الدين كما تم إفهامه، وفي هذا الصدد أتذكّر قصة موت خريسيبوس الفيلسوف الإغريقي الرواقي بسبب حمار عندما رآه يأكل التين فلم يتمالك نفسه وانفجر ضاحكاً حتى مات. مشهد عبثيّ ورمزي. قال الفيلسوف الرواقي ماركوس أوريليوس: "ليست الأشياء ما يكربك، بل فكرتك عنها".

في نهاية المقال أورد قصة راودتني وأنا أكتبه:

"2023م

مظاهرات حاشدة وغاضبة في جميع دول العالم.

1988م

نشر الأديب البريطاني سلمان رشدي روايته "آيات شيطانية".

2023م

أفراد شرطة الشغب يتركون أسلحتهم، يخلعون ملابسهم العسكرية ويهربون للنجاة.

1989م

المرشد الأعلى في إيران آية الله الخميني يصدر فتوى بقتل سلمان رشدي.

2023م

الدماء تسيل في الشوارع، جثث تسحل في الشوارع، تحرق، ثمّ تعلّق على مداخل المدن.

2016م

تعلن 40 مُؤسسة إعلامية إيرانية عن مكافأة قدرها 600 ألف دولار أمريكي لمن يستطيع تنفيذ الفتوى.

عام 1998م

الرئيس الإيراني محمد خاتمي يصرّح بإلغاء الفتوى.

لم يتم إلغاؤها رسمياً.

2022م

خبر: "سلمان رشدي: الكاتب المُهدر دمه يتعرض لمحاولة اغتيال".

خبر آخر: "صاحب كتاب "آيات شيطانية" المُسيء للإسلام يتعرّض للطعن".

1572م

البابا جريجوري الثالث عشر يهنئ ملك فرنسا الذي استأصل "طاعون الزندقة" حتى لا يلوّث طهارة المملكة الفرنسية. ثلاثون ألف قتيل بروتستانتي على يد الكاثوليك. ويخبره بأنّه أوكل للفنان "فاساري" مهمة تخليد الحدث من خلال لوحة في الفاتيكان.

2022م

فوز الأديب البريطاني سلمان رشدي بجائزة نوبل للآداب.

2023م

المكتبات تتعرّض للحرق، زجاجات المولوتوف تتطاير على الجامعات والمدارس.

***

كان يا ما كان، في سالف العصر والأوان، قرية ثارت على مُثقفيها، فطالبوا بقطع رؤوس كل المُثقفين في القرية، اختبأ من بقي من المُثقفين في أنفاق حفروها تحت الأرض، عاش الجاهلون حياتهم فوقها وفوقهم، ومع مرور الزمن هدأ غضب أهل القرية ونسوا ما طالبوا به، لم يعرف المُثقفون بالخبر وتكاثرت ذريتهم تحت الأرض، ولم يفكر أي أحد منهم بالخروج.

في أحد الأيام، أراد أحد المُثقفين أن يستطلع الحياة فوق الأرض، أخرج رأسه من إحدى الحفر، رآه أحد الجاهلين الكبار في السن وكان يعلم بأمر المُثقفين، صرخ بأعلى صوته مُشيراً إلى الحفرة: "انظروا هناك، مُثقف".

عاد المُثقف إلى الأنفاق خائفاً، وطمر مدخل الحفرة حتى لا يصل إليه الجاهلون ويقتلوه، بقي أصبع الجاهل يشير إلى نفس المكان وبقي يصرخ بأعلى صوته. تجمّع أفراد القرية من حوله. كلما سأله أحدهم أشار إليه بأصبعه وقال: "مُثقف"، التحم أهل القرية جميعهم وطفقوا يقفزون ويصرخون: "نحن مُثقفون، نحن مُثقفون"، وأسفلهم حفر تردم وأرواح تطير.

2024م

كاميرات الأخبار تظهر رجلاً يركض، خلفه حشد كبير من الناس، يصرخون: "اشنقوا آخر روائي بأمعاء آخر مُثقّف".

أدب

جراهام جرين بعيون القاضي الجرجاني
أو التجربة الدينية في ضيافة التجربة الأدبية



فيصل الأحمر

الجزائر

مشهد شامل:

اشتهر جراهام جرين برواياته الشعبية التي نفثت روحا جديدة في الأدب الإنجليزي لمرحلة ما بين الحربين الكونيتين، ثم مرحلة ما بعد الحرب الثانية، وهي روح كان هذا الأدب قد بدأ يفقدها بشكل جدي مُنذ دخوله في الائتلافية الباهتة لكتابات تشارلز ديكنز؛ التي هي كتابات الطبقة المتوسطة التي تحاول أن تقنع نفسها بأن نجاحها المادي هو نصف الهدف من الحياة، وأن مُحافظة المُجتمع الفيكتوري على مُكتسباته "الاستعمارية" هو النصف الثاني من هذه الحياة. حياة سوف تقصي تسعة أعشار الكومبارس الحيوي الذي يمثل البشرية؛ لأنهم يعانون وليسوا بخير، ولأنهم هم من أخذت خيرات بلادهم لكي تكفل العيش الهانئ غير العابئ بالعمل والشقاء الذي يأهل الأدب الفيكتوري الذي هو أدب شخصيات كسولة مُنتفخة ليست بحاجة إلى عمل.

روايات جراهام جرين تمركزت حول هاجس الشعور الديني الذي عمل الأدب بغرابة على استبعاده على امتداد القرن العشرين؛ في سلوك حاد لا تفسير له إلا ما أسميناه مرارا بأمزجة الأزمنة. أغلب أبطاله يعانون من أزمات نفسية ذات خلفية دينية قوية، وهم أبطال جعلوا جابرييل جارسيا ماركيز يعترف أكثر من مرة بأنه إذا كان يدين لأحد بما في فنه الروائي فإن هذا الدائن هو جراهام جرين- من الحوار المطول الذي أجراه معه الصحفي اللامع بلينو أبوليو ميندوثا والمنشور في أعقاب إعلان حصوله على جائزة نوبل تحت عنوان "رائحة الجوّافة": El Olor de la Guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza).

أما القاضي الجرجاني فهو شخصية مُعقدة ثرية في التراث العربي أرادت لها المكاتيب أن ترتبط بالمقولة الألمعية: الشعر بمعزل الدين. على هامش أنماط مُهمة ثقافيا من الجدل سبق بها العالم العربي باقي العوالم، وسبق فيها القاضي الجرجاني غيره


جراهام جرين

من المتقولين في خلق أطر نظرية مُهمة للتأمل في علاقة الأدب بالدين، أو في المشروع السياسي الفلسفي المُهم الذي هو الوقوف ضد الأيديولوجيا التي تريد أن تضع كل القيم الواردة على الحياة تحت قبة التفكير الديني؛ أي التفكير المذهبي. مشروع شعر العرب مُبكرا بأن فيه خللا ما، فالشعر في الفضاء العربي شكّل دوما سلما للقيم وذاكرة أخلاقية وفلسفية وأنثروبولوجية مُهمة يفترض أن الدين- حسب إدلاء النبي الكريم- قد أتى مُتمما لها- وليس مُلغيا لها في مسار دوغمائي مُتطرف ضد كل سيرورة تاريخية. وهذا الشعور الداخلي هو الذي سمح في نهاية الأمر بعيش الشعر، قديمه وحديثه، بعيدا عن سرير بروكوست الذي من المُفترض بموجبه أن يطرح الدينُ- بالمعنى المذهبي الضيق له- الشعرَ وباقي قطاعات الحياة كلها عليه.

بألمعية فائقة يقول القاضي الجرجاني: "فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد عليه الأمة بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري- وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه- بكما خرسا وبِكاء- بكسر الباء- "أي مفحمين"، ولكن الأمرين مُتباينان، والدين بمعزل عن الشعر".

نقفز في هذا المقام قرونا، ونمارس حركة عقلية طريفة متصورين كيفية تمثل القاضي الجرجاني ووصفه لحبكات جراهام جرين التي تدور في كثير من رواياته "وفي أفضلها" حول مُحرك سردي هو الصراع الناجم عن الشعور الديني وتقاطعاته المُعقدة مع مُتطلبات الحياة المُعاصرة وإكراهاتها: العنف، عسر المعيشة، شيوع "الرذيلة" كباراديغم مبثوث في أدق تفاصيل الحياة المُعاصرة، أو كمحطة وجودية لا مهرب منها لمن يختار عدم تجنب الحياة تجنبا تاما- وهو اختيار صعب التحقق أصلا.

لقد انتبه الجرجاني إلى مسألة جوهرية هي كون النظامين اللغوي والتعبيري في حقل الأدب وفي حقل الدين ذوي طبيعتين مُختلفين جوهريا. ففي حين يركز الدين على الوصول إلى حقيقة ناصعة لا مراء ولا تداخل فيها، يهدف الأدب إلى التنقيب عن هذه الزاوية الظليلة غير الناصعة لأنها خبز الأدب اليومي مُنذ بدء الخليقة. وفي حين يعمل الدين على جذب مُتعاطفين مع صيغته الخاصة للحقيقة، يهدف الأدب إلى خلق شعور بالتعاطف مع "الحالة المُتفردة"، وإلى إحداث أثر على الجمهور هدفه النهائي خلق تعاطف مع الحالة الإنسانية.

فلاش باك:

مرت العلاقة بين الأدب والدين بمحطات تاريخية كثيرة، وقد وقفت في كتابي "دراسات في الآداب الأجنبية" على النزوع الغريب للأدب الأوروبي مُنذ عصر النهضة إلى أن يتبنى طورا بعد طور ردود فعل مُتناقضة إزاء الدين؛ بين التشنج والرفض في مرحلة، ثم الاقتراب والتجاذب في مرحلة لاحقة، تعقبها بالضرورة مرحلة فيها رفض عميق للشعور الديني، وللشعور بضرورة الانطلاق من التجربة الدينية لأجل الخوض في التجارب الأدبية. وهكذا فإننا نجد مثلا أدب مرحلة النهضة مُعاديا للفكرة الدينية كارها لها رافضا لإملاءاتها، يعقبها ما نسميه بالمرحلة الكلاسيكية التي

نجد فيها احتفاء بالديني مُبالغا فيه لم يمنع تماما من إنتاج الكثير من الروائع، ليأتي عصر الأنوار في ردود فعل حادة ضد كل ما يمثل الدين- والأصح أن حرب ذلك العصر كانت ضد السُلطة المُتعاظمة للمُؤسسة الدينية لا ضد الدين؛ كما يظهر الأمر جليا لدى فولتير مثلا؛ وهو شخص مُتدين ومُعارض لما يرتبط بالدين من إنتاج نظام التعصب والالتفاف المرضي حول الذات مما ينتج دوغمائية خطيرة- في القرن الموالي سوف تظهر الرومانسية وهي ذات توجه ديني الاستلهام إلى درجة كبيرة. وهلم جرا. من هذا الاستذكار السريع علينا أن نستحضر التأملات الدقيقة والعميقة التي يوردها الفيلسوف الفرنسي مارسيل جوشي في كتابه "الدين في كنف الديمقراطية؛ مسارات اللائكية" **la religion dans la démocratie -1998-** وجوهر فكرته أنه لم يحدث أن وقفت الفكرة اللائكية ضد الدين في موقف رفض جذري جوهري، ولم يحدث أن يتمركز الجدل اللائكي بين عقول مُلحدة أو عقول تحمل عداء للدين؛ بل إنه كثيرا ما قاد مُتدينون أو أناس غير مُلحدين ولا رافضين للدين تلك الهجومات التي أفضت على الحلم اللائكي للديمقراطيين- لفصل القرار السياسي عن السُلطة الدينية؛ أي لمُحاربة استئثار بعض رجال الدين بالقرار السياسي مُقصين بذلك جميع الفاعلين السياسيين في المُجتمع بحجة أن كلامهم هو الصيغة الأرضية للإرادة الربانية، وليس لمُحاربة الدين في حد ذاته. نستحضر هذا الفيلسوف وهذا الكتاب هنا لأننا نعتقد جازمين بأن التوتر الحادث تاريخيا بين الدين والأدب، هو توتر سياسي أيديولوجي بين رؤية بشرية "تاريخية" للدين "صيغة من صيغ التديّن"، وبين رؤية بشرية "تاريخية" أخرى للإبداع؛ أي لسُبل إعراب البشري عن وجدانه عبر أدوات الكلمات والتصور المرحلي لفكرة الجميل أدبيا. ولم يكن- ولن يكون- يوما الأمر دائرا حول عداء جوهري أصيل بين الدين والأدب. والرؤية التقابلية التي ندعيها هنا هي تلك التي تقابل فكرة جوشي حول تصورنا المُتسرع للعداء بين الدين والديمقراطية "بمحمولها السياسي المُرتبط بمسارات اللائكية كمحمول فكري أو كخلفية فلسفية" مع فكرتنا حول التصور المُتسرع للعداء بين الدين والأدب.

تصوير عن قرب:

يكشف عمل جراهام جرين، وخاصة رواياته الرئيسية، عن اهتمام كبير جاذب للانتباه بالمسائل الدينية. تشير كتاباته إلى أنه وجد نفسه طوال حياته الأدبية متورطًا في أسئلة أساسية تتعلق بالإيمان الديني وطريقة تمثل الهاجس الديني في عقل ووعي إنسان القرن العشرين. وكثيرا ما لاحظ المُعلقون وجود وجهات نظر مُتناقضة حول المسائل الدينية لدى جراهام جرين، وخاصة في سياق فكري وأخلاقي عام مُعادٍ للمُؤسسات الكاثوليكية الصارمة التي يتم فيه فحص عمل جرين عادة كنماذج لاشتغالها ولوجهة نظرها. في مُخطط جرين الروائي كثيرا ما تكون المُفارقات الدينية مركزية، ففي روايته "صخرة برايتون" **Brighton Rock 1938** لاحظ بعض المُعلقين المُفارقة التي مفادها مثلا أن التقوى مطب تاريخي وربما عقيدي كبير؛ لأن الأتقياء غالبًا ما يفتقرون في مساراتهم "الروائية مثلا" إلى الرحمة في مقاديرهم، بل إنهم يحظون بأقسى المصائر، بينما يبقى الخلاص مُمكنا وربما مُغريا للخطائين التوابين. كما يظهر في مرحلة لاحقة من التعليق أن روايات جرين تُشكك جذريًا في المذاهب الأخلاقية التي تتبناها الكنائس التقليدية. إن أبطال جرين هم أشخاص وقعوا في خضم صراعات وأحداث الحياة الحديثة، وهم دوما في حالة صراع بين رؤيتين للحياة؛ إحداهما تلقي بظلال الرؤية الكاثوليكية للحياة، والثانية تتخفف منها لكي تذهب في كل مذهب.

الشخصيا الأقرب إلينا في عالمه الروائي الفاتن هم أولئك الموجودون في حالات بين الإيمان وعدم الإيمان، والأمل واليأس، والالتزام وعدم الالتزام، والذين هم ضحايا انفراديون ينهشهم الشك والريبة. نكاد نسمعهم يرددون مع صحابة النبي العربي الكريم: متى هذا الوعد الذي تعدنا؟ أو يرددون صرخة د. ه. لورنس الغاضبة: "أعطونا الآلهة، أعطونا إياهم بحق السماء".

المثال الأخر على حالة اللقاء الموفق بين الدين والسرد في القرن العشرين قد تكون حالة الفرنسي الحاصل على جائزة نوبل 1952م: فرانسوا مورياك. هذا الكاتب الرائج الذي كتب حوله سارتر واحدة من أشد الأهاجي قوة في النقد الحديث. ولكنها أهجية أثمرت كثيرا من التأمل في موضوع مُهم وجاد ومركزي.

ما الذي عابه سارتر على مورياك يا ترى؟ حسب عنوان مقال سارتر "السيد فرانسوا مورياك والحرية"، فإن الأمر يتعلق بمواجهة كاتب مشهور ومُعترف به بمبدأ فلسفي مُتعال- بنى سارتر كما هو معروف فلسفته عليه- مبدأ الحرية المُطلقة في الفعل وفي تقديره. يلوم سارتر مورياك إذن على افتقار شخصيات روايته المجازة جدا "نهاية الليل 1935م" إلى الحرية، وافتقارهم للحياة، وخضوعهم المُبالغ فيه للحتمية الوراثية أو الاجتماعية الموجودة بكثرة في باقي روايات مورياك. وفي روايته الشهيرة الأخرى "تيريز ديسكيرو" 1927م نجد الروائي يعمل على فضح الشخصية التي تقع في فخ أفعالها حينا: بسبب ما يسميه سارتر رذيلة في شخصيتها، ومن ناحية أخرى، في أحيان كثيرة أخرى، نجد الكاتب يصف لنا لعنة تقع تلقائيا ومن دون اختيار على أفعالها كنوع من القدر المحتوم. ويقول سارتر: إن هنالك خللا في هذه التركيبة ثنائية القطبين: فهذان العاملان غير متوافقين: أحدهما يمكن أن تلاحظه البطلة نفسها من الداخل، والآخر يتطلب عددًا لا نهائيًا من المُلاحظات التي يتم إجراؤها من الخارج بواسطة شاهد مُنتبه لمُتابعة سكنات تيريز وخلجاتها وانطباعاتها حتى نهاية قصتها التراجيدية يركز النقد السارتري على هذه النقطة: غلبة الحتمية على شخصية الشخصيات وغموض دور الكاتب الذي يتماهى أحيانًا مع أبطاله ويتخلى عنهم أحيانًا ليحكم عليهم خارجيًا كأنه قاضٍ مُتعالٍ ومُحايد. يقول سارتر في مقطع شهير له من هذا المقال: "[...] الشخصيات الرومانسية لها قوانينها، والتي هي الأكثر صرامة: إذ يمكن أن يكون الروائي شاهدًا أو شريكًا لها، ولكنه لا يكون أبدا الاثنين معا. فهو لا يستطيع أن يتموقع في الخارج

وفي الداخل في الوقت نفسه". ومن هنا يمكننا فهم صرخة سارتر ضد مورياك: مورياك ليس هو الله!
لكي يكون السؤال الجوهري الذي يلقي بظلاله على هذا المقال هو: أين يقع الله من الأعمال الأدبية يا ترى؟

حُسن تخلص "نهايات عديدة للفكرة الواحدة":

ستبقى مقولة الأصمعي سارية المفعول إذا جئنا إلى فهم العلاقة الشائكة بعض الشيء بين الدين والأدب. فما يعبر عنه القائل بكثير من الدقة- إذا ما راعينا الفوارق في الزمن والمزاج واللغة السائدة- هو الفوارق على مستوى مراكز الثقل بين طبيعة اشتغال التفكير الديني والتفكير الأدبي.
يقول الأصمعي: "طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان. ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير- من مراثي النبي وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم- لان شعره، وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول، مثل امرؤ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحل، والهجاء والمديح، والتشبيب بالنساء، وصفة الخمر والخيل والحروب، والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان".
تدعونا هذه المقولة إلى النظر أولا في القيم التي يزكيها الأصمعي، ثم التأمل في المُنعرج القيمي "وبالتالي الفني" الذي يعيشه الأدب أحيانا؛ كما حدث للشعر على أيام الدعوة إلى الدين الجديد.
الخلاصة التي نراها ليست أن الشعر باب نكد وشر- كما يقول ابن قتيبة في روايته لهذا النص عن الأصمعي؛ وهو نص أخذناه هنا بالرواية الأصح عند الرواة التي هي رواية المرزباني في الموشح- بل العبرة بأن أي تغير في القيم غالبا ما يدعو إلى تأمل الأبعاد الجديدة التي تفرض نفسها على العالم الجديد.
جوهر الخلاصة هو أن الأدب بهذا المعنى يخاطب المُعطى الحسي مُستدعيا ردة فعل شعورية آنية تتطلب المُصادقة السريعة والتصديق، ثم الاندماج غير المشروط، فيما الدين يخاطب مستوى من الوعي أعلى قليلا- كخطاب طبعا لا كمُمارسة اجتماعية أين يتحول فعلا إلى ما صدق في تشبيه ماركس بأفيون الشعوب- مستوى يتطلب عمليات ذهنية مُركبة قبل المُصادقة البعدية.
الشعر، والأدب عموما، هو عالم ساحر يشبه الإنسان في حالاته الطبيعية وفي حالات الجنون: يحتوي كل إمكانيات التناقض. والدين عالم من الوضوح من محاولات الإجابات. منظومة فكرية تبحث عن هدف الإقناع بالحجج الدامغة لا الحوار اللذيذ. لهذا فهما كما أسلفنا نظامان خطابيان مُختلفان.
يولع الأدب بالغرابة، بالنشوز، بالجنوح والجموح. يبحث عن مواقع حساسية جمالية جديدة طريفة مُبهرة صاعقة. وهذه هي ظلال كلمة الإبداع.
أما الدين فطالب للوضوح، للنصاعة، للمبشرة والخطية. بحثه عن التعالي الأخلاقي والتسامي القيمي والبُعد التنظيمي للمُجتمع أو الإطار التشريعي الذي ينظم العلاقات والحدود يجعله طالبا للوضوح والدقة والنصاعة والائتلاف.
يهتم الأدب بالتنقيب عن أطر الغد، عن سُبل جديدة في أراضٍ عذراء، يستقصي كل شاردة وواردة على أديم المُمكنات الذي لا خريطة ترسم سُبل السير فيها، أما الدين فمُتحفظ من التغيير ومن الخروج عن النسق السائد الذي يحيطه بالقواعد والسنن والنواميس والعادات والأعراف والعبادات التي ديدنها التكرار والمُحافظة على الشكل المُكرس.
الشعر "والأدب عموما" تشكيل لا قبل لنا به للحياة والوجدان، حزمات أسماء تقع على مُسميات صامتة صماء مُصمتة، الشعر يحدث له مرارا أن يقول للكون: كن، فيكون. وهو إذ يكون سوف يكون كيانا مُريبا؛ لأن الشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم يحدث أن يكون اعتياديا. الكون والكيان المُنبثق عن الأدب بهذا المعنى سيكون شيئا مواربا، يقينا مُهتزا، أرضا حمالة زلازل.
في خلاصة الخلاصة، وحينما يقرأ القاضي الجرجاني جراهام جرين كما أردنا له أن يفعل في أمثولتنا ذات الطابع الفلسفي، والمُنطلقة من السؤال الفلسفي بامتياز: ماذا لو؟ أتصوره سوف ينتبه إلى وجوب ابتعاد الدين عن السرد أيضا. فقد وجدت دوما محاولات كثيرة غائرة في التاريخ كان همها هو تعويض التفسير الديني بالتفسير الدنيوي، أي طرح هذا الأخير بسُلطة "حراس المعبد" التي هي سُلطة دينية ذات وجه وقلب بشريين، والأمر ين السرد والدين هو الأمر الموجود بين محدودية المادي الواقعي المألوف، وبين الانفتاح المُبالغ فيه للخطاب المثالي الذي يبحث فيما لا يعنيه.
الصراع الحاصل دوما هو صراع موضوعه الهيمنة، صراع بين مشروعين مُجتمعيين مُتقابلين مُتناطحين لهندسة الحياة. أما الباقي فمحض بهرجات اصطلاحية. على تعدد الآفاق الفكرية سوف نجد للحياة دوما مُقاربة أفلاطونية بشكل ما؛ مُتجددة متحولة ولكنها كذلك، تدور حول محور أن التجربة الأرضية الترابية الحسية مُرتبطة بمعانٍ مُتعالية مفاتيحها في السماء أو العالَم الآخر- عالم المُثل الذي يمثل الدين تجسيدا قويا ومُتماسكا جدا له- لكي نجد للحياة في المُقابل مُقاربة أرسطية، مُتجددة متحولة تغير لبوسها طورا بعد طور أيضا، وتفسيرها للحياة أرضي ترابي مادي ملموس منوط بالتجربة المُباشرة وبالمُقاربات الأمبيريقية للتجارب وللمعرفة. وسيجعل الأفلاطونيون الغلبة للدين على الأدب فيطردون الشعراء من جمهوريتهم كما فعل بشيء من السذاجة جدهم الأول؛ سذاجة في طرحه أجّجتها سذاجات التأويل والتعليق طورا بعد طور، وسوف يحتفي الأرسطيون بالأدب مُهتمين به كتجربة جوهرية ضمنية معناها في ذاتها ولذاتها.



معارِكُ الفنِّ



لونيس بن علي

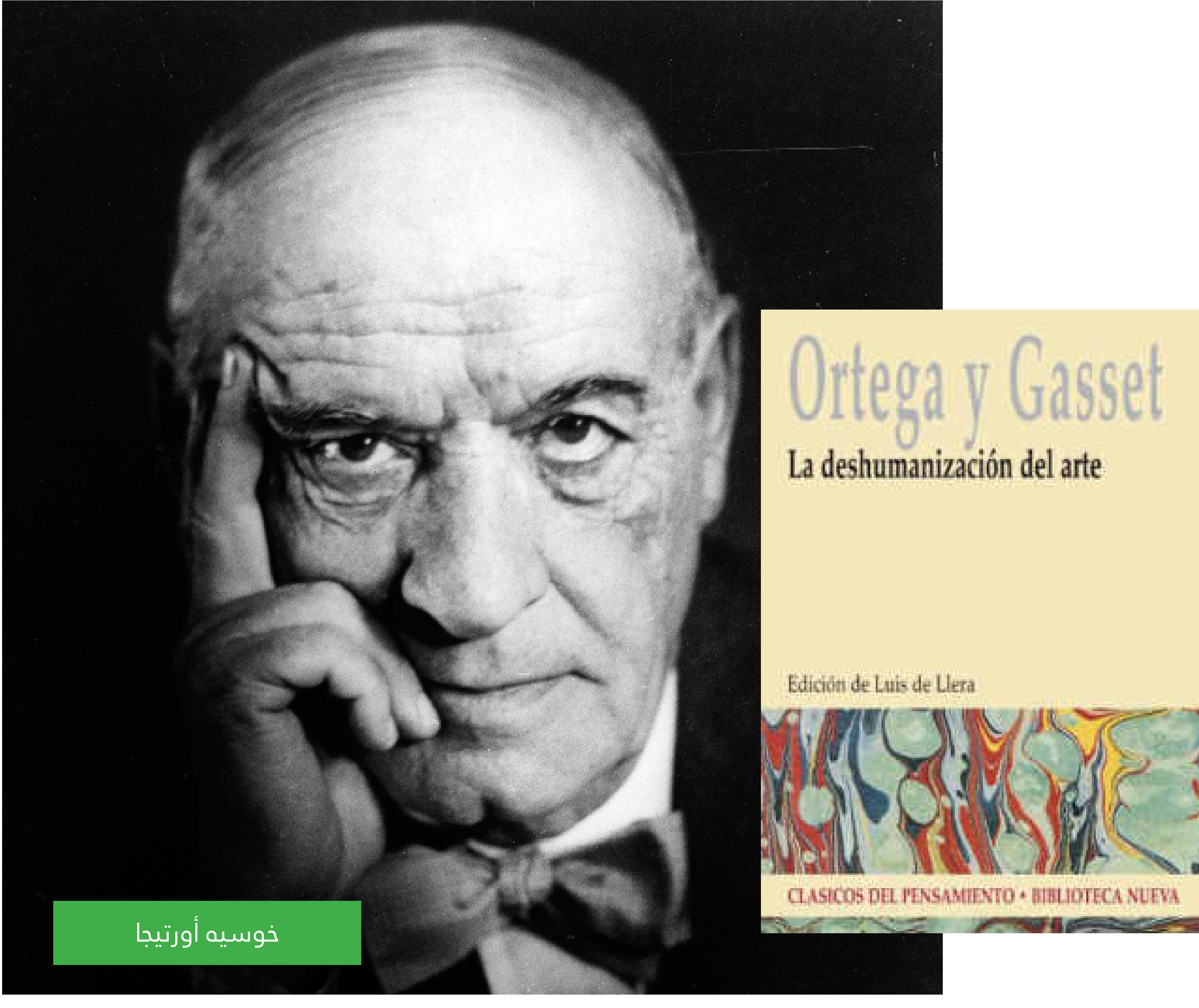
الجزائر

الاستعارة وفعل التدمير:

تقوم "الاستعارة" على إرباك علاقة الكلمات بالأشياء، إنّها تمارس وظيفة المراوغة لجهة الجمالي والفني، وبدرجة أكبر لجهة "الإدهاش"، لضرورات الانفلات من التقريرية، ومواجهة "الحقيقة" بكل صلابتها. من هنا، تتأسس وظيفة الفن في وضع الحقيقة في حالة "إخفاء" مُستمر، فهو غير معنيّ بأي علاقة مُباشرة بهذه الحقيقة، هذا إذا ما استثنينا "حقيقته الفنية".
يُعيد الفن ابتكار العالم عبر فعل الإزاحة الدائمة للعلاقات الآلية بين الكلمة والأشياء، وتقف الاستعارة على رأس آليات الإزاحة، لأنّ هذه الأخيرة "رؤية" عنيفة ومُدمّرة. إذ لا يوجد إبداع حقيقي لا يحمل هذه الطاقة على التدمير، وإعادة الخلق من جديد.
كتب "خوسيه أورتيغا" في كتابه "تجريد الفن من النزعة الإنسانية": إنّ الاستعارة هي أعظم قدرة خصبة يمتلكها الإنسان، وهي تبدو كأنّها أداة خلق، تركها الله منسية لدى مخلوقاته، كما نسي الجراح، شارد الذهن، أدواته في بطن المريض. فإلى هذا الإهمال يوعز ظهور الاستعارة. ويضيف إلى ذلك أنّ الاستعارة ظهرت لأجل مواجهة المُحرمات، من خلال الحديث عنها باستعمال كلمات أخرى، لأجل التحايل على أخلاق القبيلة.

إرباكات الفن:

إنّ لفظة مثل "الخلق الفني" لم تتخلص بعدُ من إحالاتها إلى "الخلق الإلهي"، وهذا كان دائما مدخلا ينفذ منه الخطاب الفقهي- التحريمي لتحريم الفن بذريعة أنّ الفنان يريد أن يستولي على وظيفة الله؛ إنّ الفنان الذي ينافس الله في الخلق، هو مُختصر النظرية الفقهية حول الفن.



خوسيه أورتيجا

لا يتوقف الأمر هنا، فالفن مُربك، وفاضح، ومُدمّر، بغض النظر عن شبهة الخلق، فهو مقاوم لمنظومات الهيمنة والتدجين والحجز، ولسياسات تذويب الأفراد داخل السائل الجمعي، وداخل محلول "النحن". يدافع الفن دائما عن صوت الفرد، فمنه تأتي فرادته، ومنه يجترح حداثته المُتجددة. إنّ أكبر خطر يحدّق بالمُجتمعات الاستبدادية والثيولوجية هو الخطر الذي يأتي من جهة "الفن" و"الإبداع" و"الكتابة"، والسبب أنّ في الفن يمكن للأفراد أن يعثروا على حقيقتهم، مثلما كتبت "أم الزين بنشيخة المسكيني: "إنّنا نتعرّف على أنفسنا داخل الآثار الفنية".

استلاب الفن:

ينتصر الفن للحياة، ويقف إلى جهة الإنساني بكل أبعاده، وبكل تناقضاته، فلا يجد حرجا في فضح أمراض الإنسان الكثيرة. ينتصر أيضا للإنسان ضد المنظومات الكليانية: دولة، حزب، منظومة دينية...إلخ من هنا، تظهر "المقاومة" ضمن أهم المقومات الأخلاقية للفن ضد سياسات الاستلاب العمومية التي تمارسها الدولة بأجهزتها البيروقراطية والأخلاقية والمالية. ولا تتوقف مقاومة الفن عند هذا الحد، بل طالت الفن نفسه، بعدما انخرط في الطاحونة الرأسمالية؛ ففقد روحه وهالته، وأصبح يستجيب لمنطق التسليع ولغوايات المال.

لقد تحققت نبوءة مالارميه عندما قال: إنه سيأتي اليوم الذي سيحلّ المال مكان الكلام؛ والحقيقة أنه أحال كل شيء إلى صمت تراجيدي، فلا صوت يعلو فوق صوته. وبسبب هذه المصيدة الرأسمالية الكبيرة، فقد الفن هويته الجمالية، وغرق في فوضى غير مسبوقة، وانحرف إلى جهة السطحي، والباهت، والقبيح...إلخ كما لو أنّ ما ينقص العالم المُعاصر هو قُبح آخر. هناك جمال آخر، قال كانط مُنذ قرون، يثير الاشمئزاز.
لقد تبدّلت الأذواق، وأصبحت أكثر تطرفا، وسذاجة، وتقبلا لفداحة الشهواني. في زمن "الاستهلاك الثقافي"، و"الشوبزنيس" سقط الفن في السطحي، وفي الشكلي، وفي


تيودور أدورنو

إعادة تدوير الخردة الصناعية، ليؤسس من حيث يعي لبذاءة بصرية باسم كسر القوالب والقواعد والمألوف. لقد أصبح الفن أكثر بذاءة، وأكثر عماء إزاء أعطاب الإنسان، لاسيما إذا ما كان ذلك الإنسان ينتمي إلى جغرافيات الظل.

الفن المقاوم:

لقد آمن أدورنو بأنّ الفن المُستقل هو الخشبة الأخيرة الطافية فوق سطح الماء لمن أراد التمسك بها حتى لا تسحبه الأعماق المُظلمة للحياة المُعاصرة؛ فن مُتسام، ومُتعالٍ، ونقدي، وسياسي يمتلك القدرة على التحرر من ضغوط الواقعي والتاريخي. فن ثوري على شاكلة ما أبدعه بيكيت وكافكا وبودلير وبروست وبيتهوفن وسترافينسكي...إلخ، فهذه التجارب على اختلاف مشاربها التعبيرية يجمعها مُشترك واحد وجوهري، وهو أنها قدمت فنا مُستقلا نقديا، لأنها امتلكت القدرة على فضّ حقيقة الواقع من الداخل، بتعبير آلن هاو.

لا يمكن إحراق كتب الأدب، ولا تدمير التماثيل الفنية، ولا تفجير قاعة مسرح أو سينما أو نحر شاعر وسحله في ساحة عمومية، أو بتر أصابع رسام كاريكاتوري إلا لأنّ الفن مُخيف. ورغم كل محاولات قتله، ورغم كل خطابات النعي التي تنبأت بموته، إلا أنّ للفن قدرة عجيبة على إثبات وجوده.

سنعثر عند أدونيس على مُقاربة جميلة تبيّن أنّ الفن يأتي من جهة المُستقبل والمُحتمل والمُمكن، في حين تنتمي الحادثة التاريخية إلى زمنية مُنتهية، تنتهي بانتهاء شروط حدوثها؛ فالفن هو الذي يحوّل الحادثة إلى حدث، والحدث إلى رمز، والرمز لا يخاطب إلا المُحتمل.

في الأخير، سألغّم هذا المقال بحادثة محاولة اغتيال الروائي البريطاني سلمان رشدي في إحدى مسارح نيويورك؛ الحادثة جاءت مُتزامنة مع كتابتي لهذا المقال، كأنها جاءت لتؤكّد على أنّ الفن يقاوم لأجل حياته، وهو مُحاط بالقتلة المُدججين بالأحقاد القديمة والجديدة؛ لقد مرت عقود منذ أن كُفّر الروائي بسبب رواية بعنوان "آيات شيطانية" بذريعة أنها أساءت إلى الإسلام وإلى شخصية الرسول محمد، ومُنذ ذلك الوقت صارت حياة سلمان رشدي مُهددة بالموت. يمكن أن نستحضر أمثلة كثيرة لفنانين وأدباء قضوا نحبهم تحت آلة الأصولية بذريعة ارتكاب جريمة الفن. في الجزائر العشرات من الفنانين والشعراء تم نحرهم في عشرية الدم لأنهم كانوا يبدعون. كان الإبداع تهمة مُكتملة الأركان. يموت الفنانون ويبقى القتلة يتجولون في الشوارع والمُدن بحثا عن ضحايا جُدد.

يجب استنطاق مشهد طعن سلمان رشدي في مكان رمزي هو المسرح، وكأننا نشهد مسرحية تراجيدية لكن بأدوار حقيقية، وبدم حقيقي. فالحادثة هي امتداد لسيرورة لانهائية من الوقائع العنيفة التي تؤكّد على أنّ المُجتمعات الخاضعة لسُلطة الفقيه هي مُبرمجة على قتل الفن والفنانين.

سنفهم بأنّ الفنان في هذه المُجتمعات البائسة هو الحلقة الأضعف في قائمة المغضوب عليهم، لكن إذا تعلق الأمر بفساد حكامهم، فلا أحد يتجرأ على رفع صوته ضد الطغاة وضد أجهزة القمع العمومي.



47 The Hamzanama, Elias and Prince Nur ad-Dahr, ink and opaque watercolour on cloth. Mughal style, India, 1564–1579.

أدب

الفنّ والمُقدَّس

ليديا سالغيوتشي إنسوليرا/ إيطاليا



ترجمه عن الإيطالية:

معاوية عبد المجيد

سوريا/ فرنسا

1 - من القديم وحتّى الحضارات والديانات القديمة

لا شكَّ أنَّ رغبة الإنسان في التبليغ من خلال التعبير الفنّيّ ضاربةٌ في القِدَم. وهنالك نقوشٌ تعود إلى العصر الحجريّ، تصوِّر النباتات والحيوانات والصيَّادين، عُثِرَ عليها في كهوفٍ ما بين جبال الأورال شرقًا وشواطئ الأطلسيّ غربًا. لا تشهد هذه التمثُّلات على قدرة الحجريّين على مُلاحظة الواقع المُحيط بهم ورسمه فحسب، إنّما بالإمكان اعتبارها شيفرة رمزيّة تُعتَمد أثناء إقامة الطقوس السحريّة-الدينيّة.

في آسيا، القارّة ذات التقاليد الدينيّة المُتجّذرة، لطالما اعتقد الإنسان أنَّ للفنون جميعها أصلًا إلهيًّا يتمظهر في عمل الفنَّان. إلّا أنَّ الصورة الفنّيّة المُتقنة لا تحلّ محلَّ الصورة الذهنيّة إطلاقًا، إنّما تبقى مُجرَّد وسيلة صالحة للتبليغ والمعرفة: "الصورة منشأها الإله، لكنَّها ليست موضع عبادة، بل أداة للتأمُّل ووسيلة مُساعدة من أجل الإدراك" (كوماراسوامي).

الإله في جميع الديانات هو الفنَّان الأسمى دائمًا. وإنَّ هذا التأكيد، في التقاليد الصينيّة الطاويّة، يفضي إلى تداعيات قصوى: فالفنَّان الصينيّ، الذي يخلق عملًا مُتقنًا إلى أبعد الحدود، يضطّر إلى الاختفاء، لأنَّه بذلك قد يصبح شريكًا لإبداعيّة الإله التي لا تفنى.

في اليونان كان الفنُّ يؤدّي وظيفةً مزدوجة. فالتماثيل العديدة التي كانت تزيّن المعابد المُنتشرة في جميع المناطق (البارثينيون في أثينا، ومعبد زيوس في أوليمبيا، ومعبد أبولو في دلفي إلخ) كانت تؤثِّر في الناس مُباشرةً، لما تظهره تلك المنحوتات، في تمثيلها للآلهة والفرسان والأبطال الرياضيّين، من أنموذجٍ مثاليٍ يُحتذى وموعظةٍ أخلاقيّةٍ تُقتدى. لذا كان الإغريق يتماهون بهذه الأعمال، وغالبًا ما تسهَّلَت عمليّة المُحاكاة هذه بواقع أنَّ الفنّ ينتهج



أسلوبًا ذا نزعة طبيعانيّة. وكان الكمال التقنيّ جوهريًّا- كلمة فنّ بالإغريقيّة هي "téchne"/ تقنيّة، بمعنى القدرة الحِرَفيّة بالضبط- وكلّما ازداد تقدير الأعمال الفنيّة على كمالها، أصبحت وسائل ناجعة لتبليغ المواضيع التي تمثّلها. الفنّ والحال هذه كان يؤدّي وظيفةً تعليميّة أيضًا.

التصاوير الفنّيّة للآلهة عند الرومان شاهدٌ آخر على هذا التمثُّل الوثنيّ. فهو "يجعل الإلهيَّ مرئيًّا بالجمال الجسمانيّ والمثلنة السامية للشكل فقط، ما يؤدّي إلى ظهور الشكل الإلهيّ الوثنيّ مُكتملًا في ذاته: وأيُّ إحالة على شيء آخر أرفع منه هي غريبة عنه كلّيًّا" "بفيفر". فكان نتيجة هذا هي أنَّ التصاوير الفنيّة للآلهة غدت أوثانًا: لم تعد تعتبر صورًا تحيل على إلهٍ ذي أبعادٍ مُتسامية، بل أصبحت هي نفسها الإله الذي يجب عبادته.

2 -الفنّ في الثقافة اليهوديّة:

في الديانة اليهوديّة كذلك يُستَخدَم الفنُّ ويُقبَل بصفته تجلّيًا مُباشرًا للوجود الإلهيّ، حتّى إنَّ الربَّ نفسه يشارك في إخراج الفنّ: "ستصنع كروبين من ذهب" (سفر الخروج، 25، 18): لكنَّ حضور الأعمال الفنيّة، التي أرادها الربُّ بشدّة، يطرح تساؤلات حول التحريم الإلهيّ لرسم الصور. ففي العهد القديم نرى أنَّ الربَّ بذاته يملي على مُوسى تحريم الصور: "لا تصنع لك تمثالًا منحوتًا صورة ما ممّا في السماء من فوق وما في الأرض من أسفل وما في الماء من تحت الأرض" (سفر التثنية، 5، 8). وقع تحريم استعمال الصور لأنَّ الربّ روحٌ محض، لا يشبهه أيُّ واقعٍ جسمانيّ، فلا يمكن للإنسان أن يمثّله بأيّ صورة من دون أن يسقط في إثم الوثنيّة. ويدافع يوحنّا الدمشقيّ عن تصوير الربّ، مُفسّرًا بأنَّ تحريم ذلك بالنسبة إلى اليهود ما وقع إلّا لمنع عبادة الأعمال الفنيّة على أنَّها الذات الإلهيّة. ويدعم وجهة نظر الدمشقيّ الكشفُ الأثريّ الذي جرى عام 1932م في دورا أوروبوس "سوريا" لكنيسٍ يهوديّ جدرانه زاخرة بالأفريسك من رسومات مُستمدّة من الكتاب المُقدَّس، ويعود هذا الكنيس إلى القرن الثالث بعد الميلاد تقريبًا.

3 -الفنّ المسيحيّ، وتاريخ الإيمان:

3.1 من عقيدة التجسُّد إلى التعبير الفنّيّ "الذي رآني فقد رأى الآب" (إنجيل يوحنّا، 14، 9). خرجت المسيحيّة باكرًا عن العرف اليهوديّ باستحالة رسم الربّ، وذلك استنادًا إلى أنَّ الربَّ تجسَّدَ في يسوع الناصريّ، فقد جعل صورته مرئيّةً في الوجه الإنسانيّ ليسوع، ما يعني أنَّه منح الإنسانَ إمكانيّة اختبار اللامرئيّ. يشكّل الفنُّ عند المسيحيّين وسيلةً للمُشاركة في التجسُّد، ما ينزع عنه الغموض. وقد أنتج هذا المبدأ طريقةً إدراكيّة لدى العامّة من غير المُتعلّمين، ترسّخُ تبادلًا وطيدًا بين الكلمة والصورة الفنّيّة، بحيث يستعان بالصورة للاستيعاب وأداء الصلوات. فالكلمة تبيّنُ ظهور الربّ، والصورة تؤكّد تجسُّده.

3.2 نزاعات تحريم الأيقونات في

الشرق

يتركّز الفنُّ التصويريّ في الشرق على خلق صورة المسيح، فينبغي للفنّانين أن يحقّقوها من خلال تقنيّةٍ صارمة تتناقلها الأجيال. وهذا ما يفسّر عدم تغيُّر الأسلوب في الصور الفنيّة الشرقيّة: الأيقونات. فنور الربّ يشفُّ من الألوان، وللمادّة التي تُصنَع منها الأيقونة قدرةٌ على إبراز المجد الإلهيّ، فيبجّلها المُؤمن لأنَّها تضعه باتّصال مُباشر مع الربّ من خلال الرؤية. وقد تمخَّضَ هذا الإدراك عقب حقبة طويلة من النزاعات والسجالات. ما بين العام 726م والعام 843م شنَّ البلاط الامبراطوريّ للقسطنطينيّة مُعارضةً شرسة ضدّ الصور. وأقرَّ المدافعون عن الصور المُقدَّسة وجود صلةٍ عميقة بين الإيمان والفنّ لا تخضع للنقاش. وبعد هذه الواقعة الأليمة تعزَّز اليقين بأنَّ على الصورة- الأيقونة أن تمثِّلَ المسيح في طبيعتيه: البشريّة والإلهيّة.

3.3 تشكيل اللغة الفنّيّة في الغرب

تناغمت الكنيستان الشرقيّة والغربيّة بما يخصّ طرائق التعبير عن المُقدَّس، لغاية سقوط الامبراطوريّة البيزنطيّة على يد الأتراك عام 1453م. ورغم هذا، كان انتشار الأنظمة الدينيّة في أوروبا قد جاء بموجاتٍ فنّيّةٍ جديدة، تركِّزُ أكثر على العاطفة والطبيعة. بل وحتّى طريقة تمثيل العالم شهدت تغيُّرات: بات يُنظَر إلى العالم أنَّه في فضاء فارغ ثلاثيّ الأبعاد، وغير محدود. وقد دفع هذا المفهوم في ذروته إلى تبنّي المنظور الاتّجاهيّ، أي توجيه جميع الخطوط نحو نقطةٍ مركزيّة، مُتّسقة مع عين المُشاهِد. في حين أنَّ تمثيل الضوء الطبيعيّ ما زال يحافظ على معناه الرمزيّ: النور الإلهيّ الذي يضيء المشهد، مُتمثِّلًا بأشعّةٍ آتية من الفضاء اللامحدود. ونزع الفنّانون إلى تكثيف درجة الألوان، التي إذ يضيئها النورُ الإلهيُّ تتميّز بحيويّةٍ فائقة. وبات الفنّ المسيحيّ يعتبر مُلتقىً لثلاثة مفاهيم أساسيّة: الواقعيّة، المثاليّة والرمزيّة.

يُقصَد "بالواقعيّة" التاريخ الفعليّ ليسوع، المُرتبط بآلام المسيح على وجه الخصوص. فلا بدّ أن ينحو الرسم إلى إظهار آلام المسيح كما هي. ومن جهةٍ أخرى، يعبِّر الفنّ المسيحيّ عن الجمال الإلهيّ، فإذا كانت الواقعيّة تعنى بالطبيعة البشريّة ليسوع، تعنى المثاليّة بإبراز طبيعته الإلهيّة، فمن الضروريّ التعبير عن حضور الربّ في التجسُّد، وذلك للتذكير بأنَّ يسوع في آلامه أظهر وجه الربّ تمامًا، ولإثبات أنَّ الذي يتألّم ويموت شهيدًا هو الرابح الحقيقيّ. تتبدّى المثاليّة في الفنّ المسيحيّ عبر البحث الجماليّ عن الأشكال، والتناغم الأسلوبيّ المدروس، بغية تمثيل الجمال الكامل لوجه يسوع وجسده، بالاعتماد على الأسلوب الكلاسيكيّ الإغريقيّ- الرومانيّ. لكنَّ الإخراج الفنّيّ لا يحتوي بطبيعة الحال على كلّ معاني الإيمان، فهو مُجرّد مرحلة عبور نحو الاتّحاد بالربّ. وهنا يأتي دور الرمزيّة التي تظهر بوضوحٍ تارةً وتتخفّى خلف الاستعارات والرموز المُعقَّدة تارةً أخرى.

3.4 العمارة المسيحيّة

تؤدّي العمارة المسيحيّة وظائف روحانيّة وحياتيّة على حدٍّ سواء. فالمكان المُقدَّس، المُخصَّص للصلاة، ينبغي له أن يكون عمليًّا، ومُهيًّأ لاستقبال أعداد كبيرة من المُؤمنين لأداء الشعائر والطقوس. فلطالما شعر المسيحيّون بأنَّ الكنيسة مكانٌ اجتماعيّ، والدليل على ذلك مُشاركتهم في بنائها ما بين القرن الحادي عشر والرابع عشر، في عصر تشييد الكاتدرائيّات الضخمة. أمّا الأسلوب، فكان في البدء مُتَّسمًا بالزهد والمحدوديّة، إلى أن اختمرت فكرة الاتّحاد بالربّ، فصارت المعابد تتّخذ أشكالًا معماريّة متطاولة نحو الأعلى، وزجاجيّات عملاقة من أجل ملأ الكنيسة بالضوء، وهذا ما سُمِّيَ بالفنّ القوطيّ. إذ إنَّ الكنائس وأديرة الأنظمة الدينيّة تعكس روحانيّة القدّيسين المُؤسّسين، ما يجعل الفنَّ يعبِّر عن الطرائق المُختلفة بعيش تجربة الإيمان.

3.5 وظائف الفنّ المسيحيّ

أ. وظيفة تأمُّليّة: يحضّر الفنُّ المسيحيّ حوارًا مع الربّ من خلال الصلاة وعبر أشكال تعبيريّة حسّاسة، فيفضي التعبير الفنّي إلى التأمُّل. والمثال الأبرز على هذا تقدّمه الأيقونة الشرقيّة، بوصفها سبيلًا أساسيًّا للصلاة. ويمثِّل الفنّ المسيحيّ اقتران الإنسان بالذات الإلهيّة، فيستطيع المُؤمن من خلاله الإقدام بوساطة التأمُّل على الانتقال من المرئيّ إلى اللامرئيّ. بخلاف ذلك لم تركِّز التقاليد الفنّيّة الغربيّة على الوظيفة التأمُّليّة للفنّ، لتعطي حيّزًا أوسع للجانب التفسيريّ من الفنّ.

ب. الفنّ المسيحيّ أداةٌ للذاكرة: في التاريخ المسيحيّ برزت ضرورةٌ مُلحّة لتناقل حقائق الإيمان، والحفاظ عليه حيًّا على الدوام في قلب كلّ مُؤمن. وقد عمل كثيرٌ من المسيحيّين، أثناء التحريم البيزنطيّ للأيقونات، على الدفاع عن أهمّيّة الصورة، ومن بين هؤلاء يوحنّا الدمشقيّ، الذي كتب في القرن الثامن عن معنى الصورة المُرتبط بالذاكرة: فمن خلال تصوير حياة يسوع، وعذاباته ومُعجزاته، يذكر المُؤمن أنَّ الربّ، الكلمة، تجسَّدَ بصورة إنسان من أجل نجاة العالم.

ج. وظيفة تفسيريّة، تعليم أصول الدين: الفنُّ أداةٌ تسمح للإنسان بالحصول على تعليمٍ سريع ومُباشر للمفاهيم المسيحيّة. وهو أداةٌ لتعليمٍ فعَّال على كافّة المستويات: من المرحلة الأولى الأبسط لغاية تعلُّم الموضوعات اللاهوتيّة الأعقد، تتطلَّب من المُؤمن تأهيلًا مُتقدّمًا. وقد ثبتت هذه الوظيفة المُهمّة مُنذ القرن السادس عندما أعلن القدّيس غريغوريوس الأكبر عن تأييده للصور، مُؤكّدًا على أنَّ الذين بلا ثقافة يتسنّى لهم تعلُّم أصول الدين بالنظر إلى الجدران، إن كانوا لا يجيدون القراءة. فالصور كتاب الفقراء (Biblia Paupe-rum)، تتيح اتّصالًا مُباشرًا مع الدين. وهذا هو المبدأ الأساسيّ الذي قامت عليه التصاوير في داخل الكنائس والكاتدرائيّات. وحتّى المُبشِّرون استعانوا بالصور الفنّيّة لتوضيح ما يشرحونه بالكلمات آنيًّا.

د. الفنّ المسيحيّ بصفته زينة: إنَّ المبدأ الجماليّ المُطبَّق في التزيين شائعٌ لدى الخلائق كلّها بما أنَّه مُستمدٌّ من الربّ. والمثال الأوّل على التزيين مكوَّنٌ من النبات والأزهار والفواكه والطيور إلخ: الخليقة برمَّتها هي من مشيئة الربّ، الذي خلقها لتشارك في تمجيده. وفي الفنّ، تدور في مدار الصورة المركزيّة ليسوع مجموعةٌ من التصاوير- بهدف التزيين- وتساهم في التأكيد على وجود الربّ. وما استخدام الموادّ النفيسة- الذهب والفضّة والأحجار

الكريمة- إلّا لإثبات الوجود الإلهيّ، بفضل الثراء الذي تعبِّر عنه. كما أنَّ لهذه الموادّ الثمينة معانٍ رمزيّة عميقة، توضع في خدمة العبادة.

هـ. الفنّ سببًا للصراعات الدينيّة: في مطلع القرن السادس عشر انتشرت في شمال أوروبا موجةٌ جديدة من تحريم التصوير، لتشهد مرَّةً أخرى على الرابط الوثيق ما بين الدين والفنّ. بدايةً مع مارتن لوثر، ثمّ مع جان كالفن وهولدريخ زوينكلي: انتقد هؤلاء الكنيسة المُعاصرة لهم، في المسائل اللاهوتيّة، ولكن أيضًا في المسائل الفنّيّة. فلقد تعزَّزت لديهم ضرورة إلغاء كلّ الأشكال الفنّيّة بسبب ضخّ الكثير من الأموال على الصور. وفي غضون بضعة أعوام تعرَّض عدد كبير من الكنائس للسطو، وعدد كبير من الأعمال الفنّيّة للتخريب. ومن جديد، أضحى الفنّ ساحة صراع حقيقيّة، مثلما كان عليه الأمر في عصر تحريم الأيقونات البيزنطيّ. الأمر الذي دفع الكنيسة الكاثوليكيّة إلى التشديد على دور الفنّ وإسهامه الجليل بنشر الإيمان والحفاظ على عنفوانه لدى الشعوب. ما فتح الباب على مصراعيه لتناول هذه الموضوعات المسيحيّة بأسلوبٍ أكثر تعبيريّة: وهذا ما درجت تسميته بالعصر الباروكيّ.

4 -الفنّ الدينيّ المُعاصر:

في القرنين الأخيرين، وعقب تحييد الدين عن المُجتمع، انطفأ ذلك الرابط الحميم بين الإيمان والواقع الإنسانيّ، ونتيجةً لهذا هُمِّشَ البحث الفنّيّ المسيحيّ. وصار المُقدَّس يُستَبدل بخفايا العقل الباطن، أو يُلغى كلّيًا. كما أنَّ الإنسان، بعد أن كفَّ عن الشعور بضرورة الحضور الإلهيّ، لم يعد يجد في الإخراج الفنّيّ المسيحيّ أيّ جدوى. ففي الماضي كان الفنّ المسيحيّ يمثِّل نقطة ارتكاز تدور في فلكها كافّة الوقائع الفنّيّة الأخرى، في حين أنَّه الآن انحسر إلى محاولات فرديّة، لبعض الفنّانين الذين شعروا أثناء بحثهم الوجدانيّ بضرورة العمل على مواضيع مسيحيّة. وإنَّ هذا الفنّ المسيحيّ ينبع من تجربة إيمانيّة مُباشرة، فيتميَّز العمل الفنّيّ الدينيّ الحديث بروحانيّةٍ شديدة وغالبًا ما تكون مأساويّة، تقاوم وسط سياقٍ ثقافيّ يبدو أنَّه ينكرها. إذ إنَّ كوارث الحربَين العالميّتين، والتفاوت الاقتصاديّ المريع، والفروقات الاجتماعيّة والعرقيّة دفعت الفنّانين إلى التوقُّف جوهريًّا عند صورة يسوع وآلامه. فعلى سبيل المثال، يُقدِّم جورج رووه 1871-1985م- أحد أهمّ المُمثِّلين عن الفنّ المسيحيّ في القرن العشرين- يُقدِّم عديدًا من اللوحات التي تصوِّر يسوع في أشدّ عذاباته، مُحدثةً صدمةً عاطفيّة عاتية، ومرسومة بدرجات غليظة من اللون الأحمر والبنّيّ والأزرق، ومُصمَّمة بخدوشٍ حادّة ورهيبة. هذا وقد أقرّ المجمع الفاتيكانيّ الثاني 1962- 1965م أهمّيّة الفنّ المُقدَّس: "الفنّ في عصرنا الراهن، لدى كلّ الشعوب والبلدان، لا بدّ أن يحظى في الكنيسة على حرّيّة التعبير، شرط أن يلبّي مُتطلّبات المُؤسّسات المُقدّسة والطقوس المُقدَّسة".

5 - المسيحيّة في حاجةٍ إلى الفنّ والفنّانين:

"الكنيسة، إذا أرادت البقاء وفيّة لوظيفتها، لا يسعها الاستغناء عن الفنّ"، هذا تصريح بولس السادس، البابا الذي أعاد فتح الحوار مع الفنّانين، حيث طالب في كلمته تجاوز سوء الفهم بين الكنيسة والفنّانين، لتوطيد الصداقة التي نادى بها في المجمع الفاتيكانيّ الثاني: "نحن في حاجةٍ إليكم. حكومتنا في حاجةٍ إلى تعاونكم، لأنَّها كما تعلمون تنطوي على الوعظ وتبيين عالم الروح، واللامرئيّ، الخارق للوصف، عالم الربّ. وأنتم مهرةٌ في هذه العمليّة، أي في صبّ العالم اللامرئيّ ضمن صياغات مُتاحة. هذه مهنتكم، ومهمَّتكم؛ وإنَّ فنَّكم يكمن في خطف الكنوز من سماء الروح، وإلباسها بالكلمة، والألوان، والشكل، والإدراك. وليس الإدراك بمعنى ما يفعله مُعلِّم الفلسفة، أو الرياضيّات، إذ يجعل كنوز عالم الروح مفهومة: إنّما بالحفاظ على استحالة وصف عالم الروح، وعلى معنى سموّه، وعلى ضرورة بلوغه بسهولةٍ ومشقّة في الآن ذاته. وإنَّ الحساسيّة -Einfülung- أي القدرة على الإحساس بما لا يقوى الفكر على إدراكه والتعبير عنه- هي محور عملكم. وإذا ما فقدنا دعمكم، غدت حكومتنا عاثرة وحائرة، واضطرّت إلى القيام بمجهودٍ لتصبح هي نفسها فنّيّة، بل ونبوئيّة أيضًا. وللارتقاء إلى قوّة التعبير الفنّيّ عن الجمال الحدسيّ، لا بدّ من مُلائمة المُقدَّس مع الفنّ".





أدب

المُريد: رحلة الأسئلة الصحيحة



مختار سعد شحاتة

مصر/ ألمانيا

يؤمن الناس بما يصدقون، وأظنني أصدق أن الكتابة درب من دروب الإنسان نحو اكتشاف الذات، وطرقٌ على بعض الحقيقة التي نسعى نحوها، ويتوازى هذا الإيمان مع إيمان آخر بما نسميه "العلامات" أو "الإشارات"، أو ما يراه آخرون من تسميات ترضي حالهم. وهذا النصُّ لي معه إشارة حينما قرأتُ مسودته الأولى في 2017م، وقتها انفتح لي باب جديد لتغيير الحياة برمتها.

الآن بعد مرور خمس سنوات بالتمام أعود إلى مسودة أخيرة للمخطوط لأجل الكتابة عنها، وأنا أيضًا على أعتاب تغيير جديد في حياتي، لأكتشف أن دورة الحياة في عمري تبلغ خمس سنوات، وللرقم إشارة ودلالة آخذها من الجو العام للمخطوط، إذ يشيع لدى المتصوفة الشعبيين الدلالة الخاصة للرقم 5، حين يتم تأويله بالتغيرات الكبيرة في حياة الإنسان، وما يتعين عليه من احتياط لهذا التغيير أو تجهيز الروح لها، وهو ما له صلة هنا بالمخطوط الذي مثل في حياة كاتبه دلالة واضحة على هذا المُتخيل الصوفي، وما طرأ على "محمد رجب" من تغيرات مُلاحظة بسهولة في حياته الكتابية ولو كان على مستوى الشكل منها، كما يرمينا بتأويل الرقم كذلك إلى ضرورة أن يهدأ الإنسان من ضراوة انتزاع المخاوف المُستقبلية لروحه، وأن يركن إلى شيء من التسليم للقدر، في دفع حثيث نحو إيمان المتصوفة، والذي يُعد مخطوط "المريد" هنا ترجمة مُباشرة وواضحة له.

نحو تصوف منزوع الدسم:

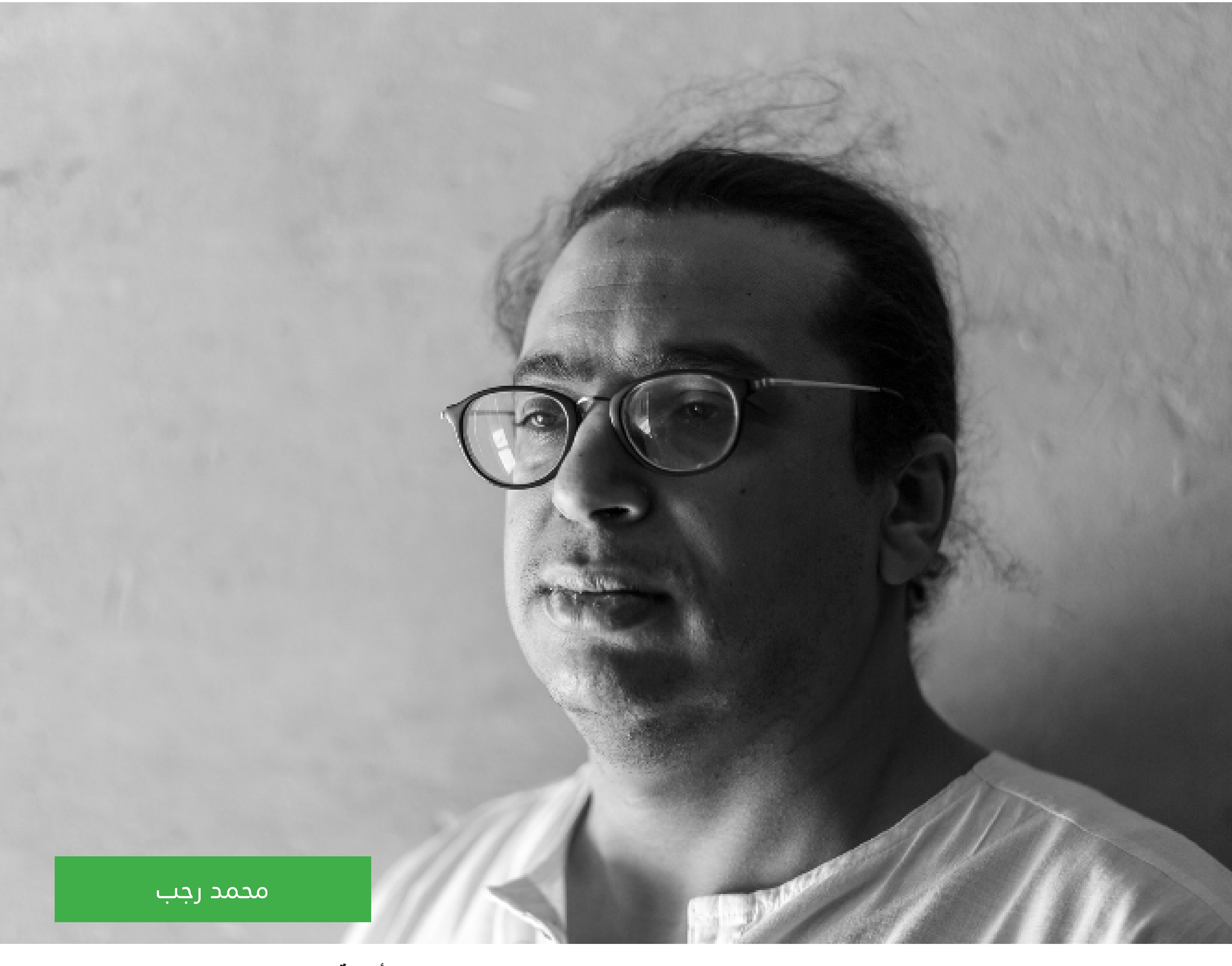
يثير التصوف الإسلامي جدلاً كبيرًا بين المُهتمين بمباحث الفكر الإسلامي من العرب والمُستشرقين، وكثيرًا ما يبدأ الجدل حول مفاهيمه وفلسفته والتي تنطلق من ثلاث ركائز يكون النص المتصوف المكتوب أحدها إلى جانب المعنى الاصطلاحي للتصوف والمُمارسة الفعلية لفعل التصوف، وهنا لا أركن إلى

الاصطلاح أو شواهد المُمارسة، قدر ما أميل إلى المكتوب من النصّ الصوفي، ليبرز سؤالان؛ الأول: إن كان كل مُمارس للتصوف لا بُد له من "مكتوب"؟ والآخر: إن كانت كل "كتابة صوفية" لا بُد راتبة عن مُمارس للتصوف؟



لا أرى ذلك شرطًا كإجابة على السؤالين، إذ يمكن أن تصلنا نصوص تصوفية خالصة من دون متصوف، كما لا تكون الكتابة الصوفية شرطًا ودلالة على صاحبها وكونه متصوفًا. وهذه أهم مُلاحظة على هذا النص بين أيدينا "المُريد"، فجمال هذا النص ابتداءً يأتي كونه صوفيًا خالصًا وصاحبه غير مُمارس للتصوف بمعناه الاصطلاحي الذي نقبله من خلاله كمُتصوف مُريد، لكنه ينزع بنا إلى حالات تصوفية يُثاب بها الإنسان في العمر مرة أو مرات حسب نصيبه من الدنيا ومن الاختبارات، وصاحب النص "محمد رجب" أظنه نال نصيبه من تلك التجربة التي شملته وآخرين في السنوات الأولى من العقد الثاني من الألفية الثالثة، على إثر تداعيات ما عُرف بالربيع العربي، قبل أن يتحول إلى خريف يرجُّ أرواح شبابه رجًا ما بين اختلاف الربيع والخريف، فينفتح بابًا واسعًا لكثيرين نحو مُمارسة التجربة ولو مُمارسة مُؤقتة، يكون المحظوظ فيها من أدركها، وترك روحه لها بعمق، وأدرك أثرها عبر وسائط مُختلفة منها الكتابة، التي تجيء على شاكلة هذا النصّ. وللعلم هذا لا يعيب صاحب التجربة، قدر ما أعرف أنها تؤلم إذا ما زالت وانتهت، ولم يبق منها غير ظلالها عبر هكذا نصوص فريدة.

عبر قرابة مئة صفحة يطوف بنا "محمد رجب" باعتباره ذلك المُريد، الذي خلع عن نفسه هموم الدنيا وكل علائقها وأغيارها، آخذًا بيد القارئ نحو تجربته الفريدة التي تبنتها مُبادرة النشر التعاوني من خلال مشروع "الضفدعة المُجنحة" للإبداع، لتعيد طباعة المخطوط طباعة مُنقحة عن طبعته الأولى، وهو ما يمنح المخطوط فرصة جديدة للاكتشاف تبدأ من أولى الصفحات التي أهدى فيها "رجب" هذا المخطوط، والذي يأتي بمثابة اعتراف مُبكر



قبل الخوض في تجربة "المُريد" للتأكيد على رد الفضل إلى أصحابه، وللتخلص من بعض ما علق في النفس والروح من أثر أو "كلمة" رأى ضرورة تصديرها قبل دخولنا معه إلى تجربته الفريدة تلك على المستويين الحياتي والكتابي، راتبًا لهذا الإهداء بتصدير أعتبره كودًا خاصًا لفكّ وتأويل هذا النص، إذ يقول: "حيرةٌ ثُمَّ أُنسٌ ثُمَّ كشفٌ"، فهذه الجملة المفتاحية في التصدير كاشفة لكل ما حاول المُريد أخذنا إليه عبر تلك التجربة الخاصة من التصوف كما اعتبره الكاتب صاحب التجربة.

مخطوط المُريد:

لا أعرف إن كان عليّ تنبيه القارئ لتلك التجربة عبر هذا النوع الكتابي، إن من الظلم تجريد الكاتب من تجربته المُنتجة، أو محاولة الحُكم عليه بأعراف الكتابة ومدارسها، إذ كما قلت: هنا ظلال تجربة لها فرادتها من لحظات البحث عن بعض الحقيقة التي تنفتح أبوابها في لحظاتنا الخاصة، لذلك لا تقف كثيرًا عند مُعجمية بعض الكلمات أو كلاسيكية البناء في بعض الأحيان، اقترابًا من شكل ما ربما قرأته هنا أو هناك، أو ربما تأثر به صاحب النص.
ما أريد التنبيه إليه؛ هنا في هذا المخطوط وعبر التقسيمات داخل المخطوط، وما يطرحه من أسئلة المُريد الباحث عن حقيقة الأمر، ومن بنية ما يبنيه المخطوط من مشاهد لها ظلالها على الروح، يمكن ان تتتبع رحلة صاحب المخطوط نحو الحقيقة التي يظنها، لا تأتي الحقيقة فيها كجائزة، إنما تكون تفاصيل الرحلة والمُناقشات والأسئلة والإجابات، والحالات هي الجائزة الأكبر عبر هذا النصّ، وهي جائزة لها صيرورة، وقف على بابها الكاتب بنفسه حين حصدها عبر رحلته، ونرصدها نحن كلما قرأناها، وهذا لُب الجمال في النصّ، حين تكتشف جمال الأسئلة والمُحادثات، وتدرك كم كان محظوظًا صاحبها حينما أدرك أن الأهم هو السؤال الصحيح في التوقيت المُناسب، وليس تحصيل الإجابة، فلكل روح حتمًا لحظة استنارة وتنوير تدرك فيها حقيقتها عبر أسئلتها الصحيحة، وهو جمال ستشعر به مع الكاتب، يليه جمال راتب بمُتعتك الشخصية بما أدخلتك فيه النصوص من مناطق خالصة الجمال، مُتخففة من أعباء اللغة والزخارف، ومُستعينة بها أحيانًا أخرى.
لا يفوت هنا أن نلفت الانتباه إلى ما فعله

"رجب" للحفاظ على إيقاع نصه بتوازن لافت، اعتمد خلاله على الجملة الفعلية المتنوعة بين القول ومقول القول، إلى جانب ما تعطيه الجمل الفعلية القصيرة للمخطوط من إيقاع يظل ناضجًا طوال النصّ، حتى في المرات التي يميل فيها المخطوط إلى التراكيب اللغوية المطولة، لكنه نجح في القبض على تون متوازٍ للإيقاع لم يفلت من بين أصابع هذا المُريد، إلى جانب ما قدمه من صور بلاغية جاءت بكرًا في شكلها المُستخدم مرات عديدة، إلى جانب الصور مُعادة التدوير من تراثنا العربي الصوفي أو القرآني، وهو ما ستتمكن من قبضه خلال النص مرات ومرات، واللافت فيها صيغة الاستحسان التي نشعر بها، خاصة أن النص كما صرح مُباشرة غير معني بتقديم الإجابات للمُريد، إنما يرى أن العبرة في السؤال وليس في الإجابة. يقول: "فحين لا تعوزك الإجابة، إنما يعوزك السؤال، فذلك باب المعرفة"، فالأزمة هنا في حال المُريد لم تكن أبدًا الإجابات التي تريح الروح، قدر ما كانت الأسئلة ومواقيتها، فالسؤال الصحيح في الوقت الصحيح هو باب المعرفة التي تريح عن الانشغال بأسباب العطاء أو منع العطاء.

سهل مُمتنع:

يخاطر رجب بلعبة الكتابة عبر المخطوط وبكل أفكاره حينما يخطط بسهولة مخطوطه عبر أربعة محاور على الترتيب هي الحيرة، الطريق، الكشف، وينتهي بالمقامات، وهو تخطيط منطقي سهل لكل مُريد، ورغم سهولة التخطيط إلا أن رجب قدم رهانه على قدرته على إثارة الأسئلة واستنطاق المواقف وما تستره من حالات تتعلق بالروح وبالقلب عبر دلالات وكشوف المُريد، وما تكون لديه من رؤية تخصه وحده عبر تجربته، ويمكن أن تُلهم آخرين يتلمسوا نفس الطريق بنفس التجربة كانوا مُمارسين أو عابرين على التجربة الصوفية مثل الكاتب، والذي تعيده تجربته إلى لحظة حاسمة في التجربة حين يكتشف أن الأولى بالبحث ليس الكون الواسع والتأمل فيه، إنما النفس البشرية على فرادتها، أولى بالنظر والتأمل في حالها وأحوالها وهو ما أكده سؤال الشيخ في المخطوط حينما سأل المُريد: "من ينبئني عني؟"، ومنها يخلص إلى علاج ما اعتبره الإنكار لذات الخالق حين قال لمُريده: "تريث يا ولدي بذاتك، تنال من الرؤية بقدر جهدك فيها. لا ينكرك ربك يا ولدي، بل أنت تنكره في ذاتك"، هكذا يكشف الشيخ للمُريد أصل الداء وتأصيل الدواء، الأمر كله مرهون بك أنت وبتجربتك وعلى قدر تأملك في ذاتك وداخلك، يأتيك الخلاص.

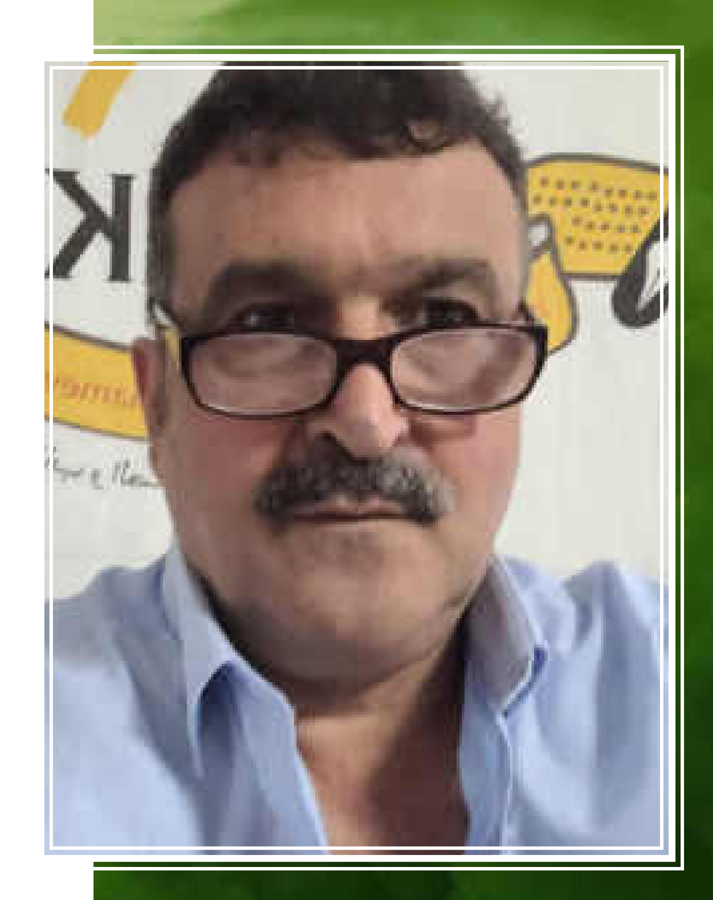
يكمن بديع هذا المخطوط في فرادة تجربته، وأنها لم تكن لمُمارس حقيقي للتصوف بمعنى المُمارسة الاصطلاحية للتصوف، قدر ما تثبت نصيبه منها بالمُمارسة التي ظنها واعتقدها وآمن بها وصدقها فكانت طريقه لخلاص ما، أو قبضٌ على بعض جمر الحقيقة التي تعذب روحه خلال تلك التجربة، وهو عذاب أصعبه حلو، له مذاق العشق الصافي، عبر تسليم تعلمه صاحب التجربة من شيخه، حتى ولو كان شيخًا مُتخيلاً صنعته تجربته الخاصة عبر مُمارسته التي آمن بصوفيتها، فأنتجت لنا ظلالها الثرية بمعانٍ إنسانية وأسئلة مُهمة، منها مثلاً تلك الفلسفة التي يطرحها حول المحبة، حين يقول: "فقال: دعوني وأمري، ودعوا الخلق عني، ودعوني منهم؛ فإني إنْ أحببتُهم، أحببتُهم في الحُب، ما أحببتُ الحُب فيهم، فإني إن أحببتُهم في الحُبِّ؛ فرحلوا. فالحُب باقٍ. وإنّ أحببتُ الحُب فيهم، فلا هم يبقون، والحُب باقٍ"، هكذا يفلسف لنا المخطوط مفهوم المحبة من منطق الشيخ الذي يتلمس المُريد طريقه إليه، ليكون بوصلته نحو الذات العُليا فوق كل الذوات، وهو ما أوضحه لنا في "الكشف" حينما يلخص لنا الأمر برمته قائلاً: "وقلتُ: ما الطريقُ؟ وما الرحلةُ؟ قال: أما الطريقُ، فهو مطيةُ السالكِ. وأما الرحلةُ، فغايتُه، فلا يشغلُكَ طريقٌ أنتَ سالكُه عن وجهتِكَ. ووجهتُكَ وجهه. ذلك أيسركَ لك، فأينما وجهتَ، فثمة وجهه؛ له في كلِّ شعب مسالكُ، وله في كلِّ مسلكٍ باب، فاطرقْ بابك". وهو ما يعود بعدها بصفحات لتأكيده في قوله: "ورأيتَ الحقَّ خلف الإيمان والنكران، فأينما حللتَ فثمَّ وجه اللهِ"، وهكذا يعيدنا المُريد مع شيخه إلى نقطة البداية، وخلاصة التجربة ربما من الحياة بأسرها، إذ كل شيء في النهاية ينتهي إلى "وجه الله"، وهو يقين إيماني ربما يُهاجم به "رجب"، خاصة من هؤلاء المُنكرين لوجود الإله، إلا أن ما وصل إليه مع شيخه يظل الحقيقة الكبرى لدى كل راغبي التصوف والمُدركين بطريقه وطريقته.

تبقى أن أشير إلى أن فرادة هذا النصّ تستدعي عدم استعجال تحصيل مُتعة القراءة اللحظية، إنما عليك أن تقرأ بعين تجربة صاحبها، فلربما بقليل من تأنٍ تُدرك حظك من التجربة ولو كان بالقراءة ومُتعتها فقط، شرط أن تخلص قراءتك من أحكام السرد النقدية، والدخول إليها بقلبك لا عقلك.



أدب

الكيميائي : المكان وكائنه بين حجري رحى الحرب الطاحنة



إبراهيم اليوسف

سوريا/ ألمانيا

تكاد رواية الكيميائي للروائي ثائر الناشف، لا تبتعد كثيراً عن عوالم ثلاثيته "المسغبة" التي كتبها في وقت مُبكر بعد الثورة السورية وتأخرت طباعتها، لظروف معروفة، من حيث محورها ألا وهو- الحرب- التي تعرف عليها إنسانه، وإن كانت هذه الأخيرة تكاد تكون إحدى ملاحم الثورة السورية- سردياً.

أقول: الثورة، كما تمت تسميتها من قبل كثيرين، إلا أن بوصلتها سُرعان ما انحرفت، وهو ما تؤكده رواية الكيميائي، لتكون فصلاً إضافياً من هذه الملحمة، وإن كان لهذا الفصل خصوصيته، إيقاعاً، وأحداثاً، وتفاصيل وعناوين رئيسية جاءت في "المسغبة"، ليكون الراوي بهذا أحد أكثر من تناولوا أحداث السنوات العشر، أو لنقل الإحدى عشرة سنة الدامية، ما دام كل شيء في هذا المكان كما كان، بعد أن خسر كل من دخل أتون اللعبة، أو من كان في هذا الطرف من المُعادلة، أو تلك، من داخل الحدث، أو من خارجه!

إذا كانت "المسغبة" قد امتدت على مدار ألف وثمانمائة وست عشرة صفحة، بأجزائها الثلاثة، وتلتها رواية- "قمر أورشليم" 2021م- التي جاءت في صفحات لا تزيد عن مئتي وعشرين صفحة، فإنه في هذه المُقابلة الحسابية، ما يحيل إلى خط بياني، إذ إن الحدث السوري الكبير الذي بدأ- كثورة- وفق مُسمياتنا- وكانت كذلك- قبل أن يجهضها أمراء الحروب ومعلموهم وممولوهم، وتخطط لإطالة أمدها دوائر الدول الأكثر تحكماً بالعالم ومقدراته، وبعد أن قَبِلَت كتائب من الناس نتيجة قهرها أو حاجتها أو هشاشتها الثقافية أن تتحول إلى بيادق رخيصة في أيدي أولاء وأولاء، إذ إن هذا الحدث انعكس على كل معني: كل بحسب درجة قربه أو بُعده عن ألسنة اللهب التي أحرقت المكان وكائناته، وحولت الكثير مما في هذه المساحة إلى محض رماد!

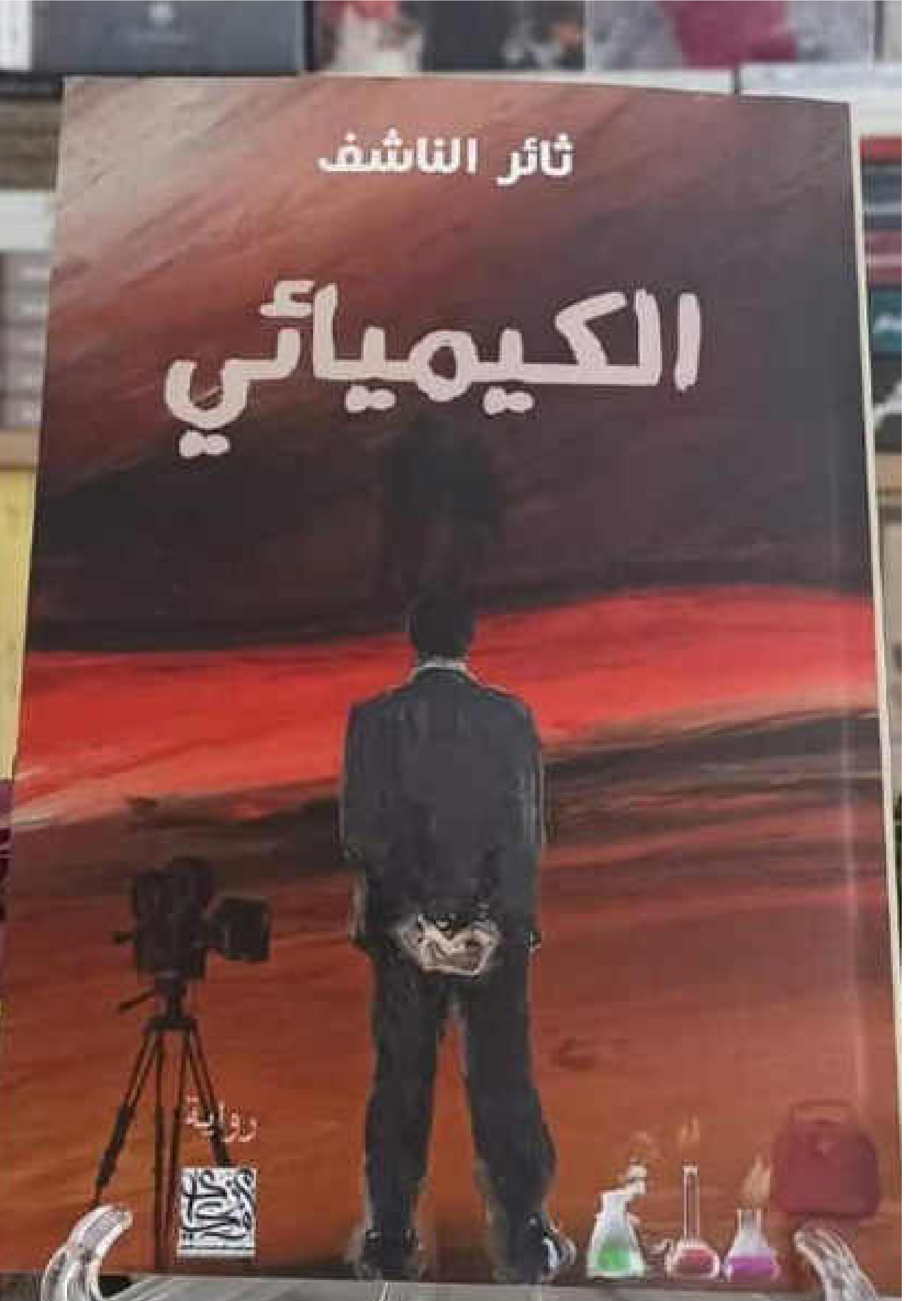
إذا كان الناشف قد سجل اسمه كأحد ساردي هذا الحدث العملاق أو العظيم، بمراحل تحولاته جميعها، فإن الخط البياني للحدث انعكس عليه، عبر مشروعه

السردي- إن اعتبرنا قمر أورشليم- محطة عبور، أو استراحة، أو مُجرد محاولة للخروج من سطوة تفاصيل ثلاثيته، للعودة إليها، واستكمالها، إذ إن اشتداد نيران الحرب، أو خمودها انعكسا على مشروعه السردي المُكرس للحدث، وفق مدرجي المراوحة بين ذروة الانفعال أو التفاعل، من جهة، وبين خمودهما، وهمودها، من جهة أخرى، بما يتيح له، الكتابة بطريقة مُغايرة، تقويمية، على صعيد الرؤى، وإن كان الهاجس الجمالي العمود الفقري لأي عمل فني ناجح!

الكيميائي:

ثمة تحد كبير بدأه ثائر الناشف- وهو ما أعرفه بحكم مُتابعتي لمراحل كتابة نصه- عندما استقر على وسم روايته بالكيميائي، وهو مُدرك أن لباولو كويليو رواية قريبة الإيقاع، ولربما بعض التفاصيل، مع الكيميائي نفسها، إلا إنه لم يبال بهذا الحاجز الذي قد يتهيبه سواه، وذلك لما هي من نقاط خلاف بين عالمي الروايتين، كما أوضح ذلك، بالموازاة مع إصدار الرواية، على نحو مُنفصل. إذ إن خيميائي باولو كويليو - وبعيداً عن الغوص في أية مُقارنات، ليس هنا مكانها- مولع وخبير بشأن آخر، لهو مُختلف عن عوالم كيميائي ثائر الناشف، وإن كان كل منهما يغامر في رحلته المُختلفة عن الآخر، ويبحث عن أسطورته: الثروة المحلوم بها أو المُستلبة، ليواجه الأهوال والمصاعب، وحتى التهديد بالموت. إن صفة الكيميائي تطغى على اسم بطل الرواية، فيعرف بها، وإن كان يُنظر إليه كمُسعف- أو مُمرض- أو كصحفي، من دون أن تكون له في الحقيقة أي علاقة بهاتين الصفتين الأخيرتين!

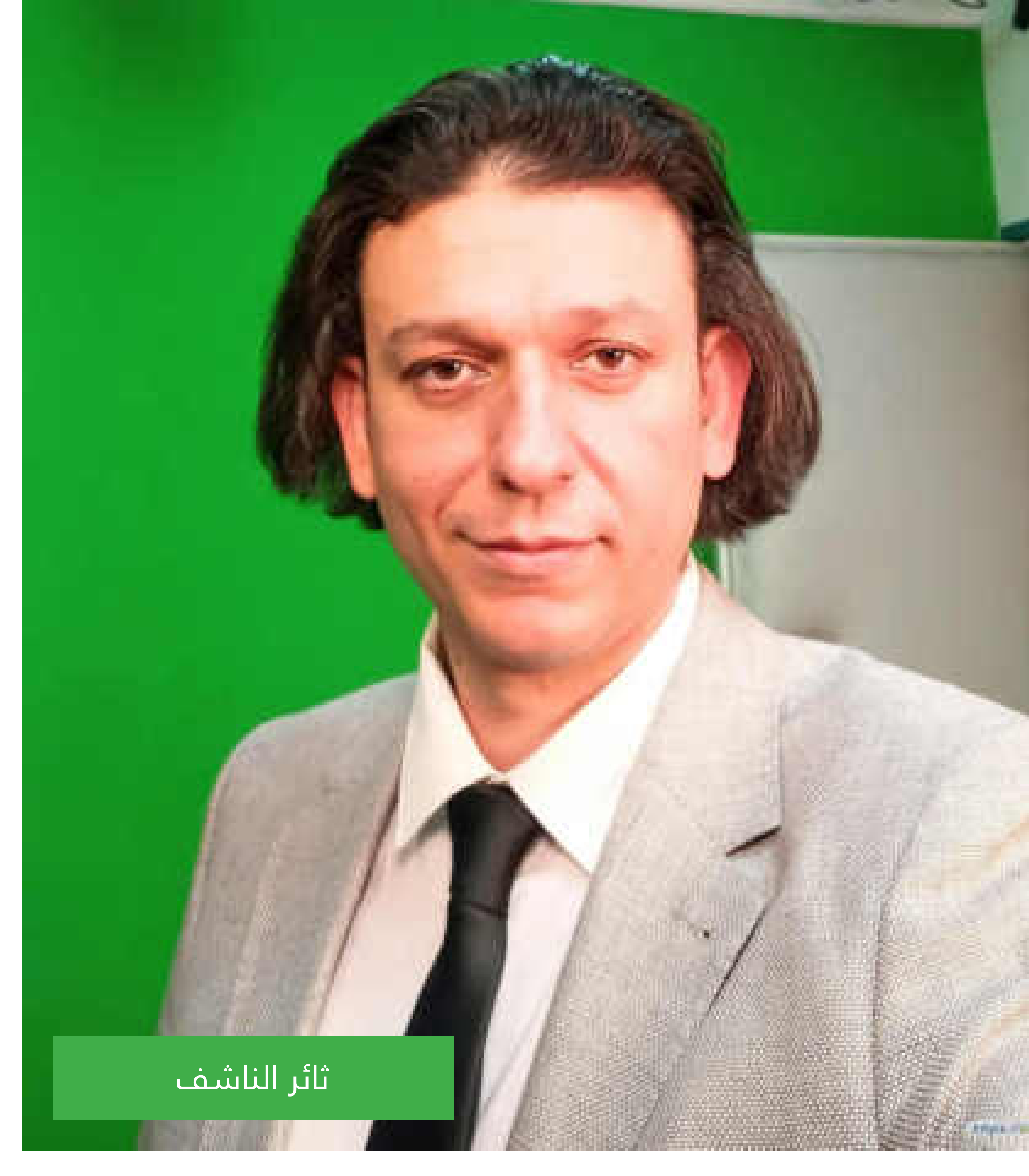
الكيميائي- هنا- هو صفة مجال الخبرة، أو حتى العمل، أو المهنة، كما حال صفة: المهندس، النجار، الحداد، الفيزيائي، البيطار، الصيدلاني، وهي صفة ستبدو لقارئ الرواية غير مُقحمة. غير مفروضة، وإنما مُنبثقة من واقع الشخصية في حدود حضوره في هذا العمل الفني، إلى درجة نسيانه لاسمه الشخصي: سليمان،



في المحطة الأخيرة من رحلته في بلده، ومسقط رأسه سلمى التي جاءها في مهمة حلمية إلا إنه كاد أن يدفع حياته لقاء ذلك!؟

مرجل الكيمياء:

رغم أن الكاتب يكاد ألا يحدد زمان الرواية- وليس زمن الحدث الروائي- الذي يمكن تخيله، إلا أن الوقائع تشير إلى أن الرواية تتناول مرحلة الثورة، وتحديداً في فترة زوغانها. انحرافها. تحولها. مواتها. زمن هيمنة الفصائل المُسلحة على المكان، كما أن الرواية تدور في مكانين، بمعناهما الجغرافي، لا الفني لأن هذا الأخير يتجلى داخل الأرض السورية، وفي بلدته وبيته، على نحو عاجل، وإن كان هناك مكان ثالث هو: فرنسا، الذي يعود منه الكيميائي بعد بضع سنوات من هجرته للوطن، لكن ملامحه الجغرافية والفنية تقل عن المكانين الآخرين، بل تنعدم، وفق استراتيجية التعامل مع المكان من لدن الروائي بما



ثائر الناشف

يخدم هذا العمل الفني، وذلك كفضاء محض لاستكمال دراسته في مجال تخصصه المهني، إلا إن هذا المكان عابر، لنكون أمام مكانين: أنطاكيا و سلمى، وما بينهما من أمكنة وحدود. إذ تستقبله حبيبته رشا في المطار إلا إنه يبدو أقل اهتماماً بها، لربما نتيجة ظروف الهجرة، أو الحرب، أو قلق المهمة التي خطط لها، بيد أن لقاءهما لا يطول لأن سائق سيارة سُرعان ما يأتي ويقوده إلى مكان ما، بعد أن يتعرف عليه، ليفرض عليه سطوته التي سنعرف دواعيها، وأسبابها لاحقاً، كي يتفاجأ بعد أن يحط به الرحال في شقة من عمارة مُخصصة للجرحى، ضمن أنطاكيا على خلاف الاتفاق، فيواجه هناك الكثير من المصاعب، إذ تكون حاله أشبه بحال من يتم خطفه أو أسره، إذ يُقال له: أنت المُسعف، بينما هو يسأل عن إبراهيم آغا الذي استدرجه عبر وسائل التواصل الاجتماعي ليعمل- كيميائياً- ينسف جسر الباشورة، ويستعيد عمارة الأهل، وأملاكهم، وإرثهم، بعد تفرّق أفراد أسرته، ومقتل شقيقيه اللذين رأى بأم عينيه موكب جنازتهما بعد أن قضيا في أحد التفجيرات المتواصلة في ساحات الحرب في مكانه و وطنه!

بعد سوء المُعاملة التي يجدها في مركز الإسعاف أو العلاج أو المصح، يركب في سيارة بعد أن يزود بجهاز تصوير- كاميرا- وعندما يسأل عن سبب تسليمه إياها، فإنه يقال له: لأنك صحفي، ليستغرب في قرارته هذه الصفات التي لا علاقة له بها، وعندما يُطلب منه تصوير أحد الأماكن والغابات التي نالت منها الحرب، يتفاجأ بضبطه من قبل مُختار قرية- قزلباش - الذي ينم عنه، ويُحجز جهاز التصوير، ثم يُقدّم للمُحاكمة، إذ يتفاجأ بتسهيل أمور من معه، بعكس ما يحدث له، رغم براءته، إلى أن يسمح له بعبور الحدود في مُغامرة أخرى ويصل قريته، ويُؤخذ إلى عمارة هي مقر-الجماعة- ليسأل عن إبراهيم آغا، من دون جدوى، ويُقابل على نحو أسوأ، إذ يتم تصويره عبر الفيديو في أكثر من مرة، ويعاهدهم في إحداها أن يظل وفياً لمن يعمل معهم، وفي الأخرى يُطلب منه التنازل عن أملاك العائلة التي جاء أصلاً في هيئة الكيميائي، ليأخذ سندات تمليكها التي تسلب منه، ولكي يثأر لشقيقيه، من قتلتهما، فينال منه اليأس، وسوء المُعاملة، تحت ظل سيف مُعلق فوق رأسه، ليفكر بنسف منزله الذي جاء- في الأصل- للحفاظ على ضمان ملكيته، ناهيك عن اكتشافه أمر جد خطير ألا وهو أن منزله قد تحوّل إلى مصنع لإعداد الحشيش، وأن هذا هو سبب استدراجه إلى سلمى، وليس تصنيع المُتفجرات، ونحن هنا أمام قراءة من قبل الكاتب لواقع أمراء الحرب الذين يصارحه أحدهم هناك بحقيقته قائلا: "يُمكنك أن تجمع الثروة في زمنِ الحرب، لأنَّ تحصيلها سيكون أسهل بكثير مما هو عليه الحال في زمنِ السِّلْمِ، وإن لم تستطع جمعها، فإنّكَ لا تستحقّ الحياة".

لكن الكيميائي لا ينفك يسأله عن كذبة تحرير الوطن والدفاع عن السكان! فيجيبه: "لا تستطيع في زمنِ الحربِ الطائشة أن تدافع عن الجميع، لطالما أنَّ السلاحَ أصبح مُتوفِّرًا بأيدي الناس، فكُلُّ واحدٍ منهم يستطيع أن يحمي نفسه، وإن لم يستطع لانعدامِ خبرته في شؤونِ الحرب، فبإمكانه عندئذٍ أن يستأجر القوّة والسلاح بغرضِ الحماية، حينذاك سيكون بوسعِه أن يدافع عن بلدتِه وبيتِه مثلما نفعل الآنِ، وها نحن ذا حمينا بيتكَ من الضياعِ والدمارِ، ولا نطلب مِنكَ إلّا بذل القليل منَ الجهود مُقابل أن تستردّ ميراث عائلتك".

لكي ينفذ فكرته في تدمير بيت ذويه- وفي هذا رمزية كبيرة يمكن استقراؤها بتأن في قراءة خاصة- فإنه يطلب من أحد المُشتغلين تحت أمرته- أو مُراقبيه- إحضار أدوات صناعة القنبلة، كي يفر تحت جنح الظلام.

شخصية الكيميائي:

ثمة شخصيات مُحددة في الرواية تبدو ملامحها واضحة كما شخصية: الكيميائي، ومن ثم إبراهيم آغا/ معاذ، رشا. مها، ويمكن تشريح كل منها في ظل تحولات الحرب، لنتابعها، ونستقرئها فيما قبل هذا الحدث العظيم وما بعده، إلا إن شخصية سليمان "الكيميائي" تبدو تدريجياً، بل فجاءة، على غير ما هو متوقع منه، جد سلبية، رغم بحثه عن أسطورته- تجاوزاً- إلا إنه غارق في السذاجة، ويكاد يشبه من يتم استدراجهم من وراء المُحيطات من قبل مافيات الفضاء الأزرق، بغرض تجنيدهم، وتبدو هذه الشخصية على نحو أوضح في أول عنوان له بعد أسره، فيتنازل عن كل سمات شخصيته، من دون أن يسعى حقيقة إلى الهرب، وهو ما يحدث له في آخر الرواية، عندما تستحثه ريم على الهرب، من دون جدوى وإن كان هذا التريث أو الاستمهال، ربما نتيجة ضياعه بين حبي فتاتين: رشا، وريم. السبب، كي تتم مُداهمة المكان وطرد مُحتليه، من قبل آخرين، كان ينبغي الاشتغال أكثر على معرفة هويتهم، إلا إن الروائي لم يفعل ذلك، ليخدم بذلك رؤيته الخاصة.

بين رشا وريم:

تبدأ الجملة الأولى من الرواية باسم رشا التي تنتظر الكيميائي الذي يودعها على عجل، وهو يتردد في مُصارحتها بمهمته التي قدم من أجلها كاملة، ليتذكرها، بين حين وآخر، كلما ضاق عليه الخناق وواجه خطراً ما، من جملة الأخطار والأهوال التي واجهته، إلا إنه يلتقي في قبو عمارة بيته الذي يقيم ويعمل فيه بمها. جارته التي تخبره أن شقيقيه ما يزالا حيين، وهما بالقرب منه تماماً، لتنفي ابنتها ذلك، عندما تلتقيه، وتعزو سبب هذا التصريح الخطير إلى حالتها النفسية في ظل الحرب، إذ أن أحد أخويه وهو خطيب ريم، التي تعرض عليه أن يهربا، وأن يعاهدها على الحب، بيد إنه يتردد، بعد أن تروي له جشع إبراهيم آغا الذي يطلب الاقتران بها، وما إن يدخل إبراهيم آغا، حتى يكتشف أنه معاذ ابن عمته الذي طالما طمع بأموال الأسرة قبل الحرب، ودخل السجن، بسبب ذلك، يهدده ويطلب منه الإمضاء على التنازل عن الأملاك بخط يده، بعد أن فعل ذلك عبر فيديو مُسجل، إلا إنه يواجهه بكل جرأة، قبل أن يدخل أحد مُرافقيه ويعلمه أن دبابات كثيرة قدمت إلى سلمى، فيختفي الآغا وأزلامه، ويظهر أمامه شقيقاه اللذان قيل له أنهما قتلا، لتبين مها والدة ريم أنهما كانا أسيرين لدى معاذ الرجل الجشع الذي استدرجه!

فلسفة الرواية:

رغم أن الرواية كتبت بلغة سردية، بعيدة عن التعكز على البلاغات والشعرية والزوائد اللغوية، إلا إنها حاولت تقديم رؤية تتعلق بعبثية الحياة، ولا جدوى الحلم، وقد جاء هذا في ظل ظروف الحرب، والقتل والتدمير والتجويع، ووحشنة القتلة الذين جعلوا من الثورة أداة لتحقيق مآربهم، وهي رؤية يمكن توصيفها بأنها صيغت على إيقاع دوي القذائف والقنابل وأسلحة الدمار، ولعل صدمة البطل بمنظر بيته العامر مُحتلاً، مُغتصباً، بعد السطو على ما فيه من وثائق وتحف وكتب. إنها تأتي- على العكس- تماماً- من الروايات التي كانت تحض على الحياة.

يحضر الحوار، على امتداد الشريط اللغوي للرواية، ليكون أحد أهم حواملها، بامتياز، ولعل كتابة الروائي للمسرح، كأحد أشكال السرد المُشتغل عليها، من قبله، دور في ذلك، ناهيك عن تركيزه على عنصر الحكاية، إلى جانب قوة الحبكة التي أعطت للرواية بُعداً جمالياً دلالياً، تشويقياً، عبر اعتماد المُفاجآت، ومن بينها: ظهور أخويه اللذين جاء إلى مدينته وبيته للثأر لدمهما، إلى الدرجة التي كان من المُمكن أن ينزلق إلى مُمارسة القتل ثأرا لهما، كما أنه في لحظة وشوكه التوقيع على صك التنازل عن أملاك العائلة، بعد ضبطه مع ريم خطيبة أخيه، ومجيء المُسلحين المُنقذين، من دون أن نتبين كثيراً ما هوية هؤلاء.

رمزية الرواية:

لعل سؤالاً يمكن طرحه: ألا يمكن اعتبار عمارة أسرة الكيميائي في سلمى صورة مُصغرة عن أحوال وتحولات بلد، ووطن، في ظل الحرب؟ وهكذا بالنسبة إلى شخوص الرواية، على نحو عام، وشخصيتي: الكيميائي وإبراهيم آغا، وكلتاهما على طرفي نقيض. أجل، إنه ليمكن استفراد قراءة خاصة لرمزية هذا العمل الفني، سواء اتفقنا، من خلال معاييرنا الأخلاقية، ووجهات نظرنا، ورؤانا بمسارات وتحولات الشخصيات أم لم نتفق!

التواطؤ الكبير:

يظهر تماماً، خلال الرواية تواطؤ السُلطات التركية مع هؤلاء المُسلحين الذين يعيثون قتلاً و دماراً واغتصاباً وسطواً، وفتح الطريق أمامهم، وهو ما يطابق ما حدث من تساهل مع التنظيمات المُتشددة التي كانت تركيا أحد أهم معابرها، ورئاتها، إلا إن الرواية لم تلجأ إلى التصريح بذلك، وإنما ظهر ذلك من خلال التساهل مع الشبكة التي استقبلت الكيميائي في مطار أنطاكيا، ومن ثم محاولة نقله إلى سلمى، نزولاً عند رغبة إبراهيم آغا الذي توزّعت عناصر عصابته في كل مكان!

عود على بدء:

لا بد من الاعتراف أن إسقاط هذه القراءة بعض الأحكام المُسبقة على الرواية، واعتبارها تتناول السنوات العشر في سوريا إنما لم يتم التصريح به في متن النص، إلا أن لوازم كثيرة تدل على زمان الحدث، وماهيته، واسمه، وهو من ضمن رؤية مُسبقة من قبل الروائي في عدم ذكر اسم أي شخص، أو جهة، ما خلا أسماء بعض المُدن، ومعالمها، وأشجارها، ونباتاتها.



أدب

مكاكي دي أفريكا: يبحث المرء دائمًا عن خلاصه!



إيمان النمر

مصر / ألمانيا

كانت ضغوط وباء فيروس كورونا قاسية حتى صيف 2020م، يحضرني هذا الارتباك الذي عانيناه جميعًا. في لحظة ما صارت أجساد البشر حتى الأحباء منهم تحمل فرصة لموت الآخر. كل التعليمات تحذرنا من الاقتراب والالتزام قدر الإمكان بالمسافة الاجتماعية، تحولت البيوت إلى مُنعزلات طبية وحتى في داخلها كان على الناس المزيد والمزيد من الانعزال والتشكك أيضاً. أفكر الآن أن تلك الفترة العصيبة تليق تمامًا بهذا الزمن الذي نعيشه ونسميه عصر اللايقين. في هذه الأجواء قرر مُختار سعد شحاتة أن يكتب روايته "مكاكي دي أفريكا"، وأذكر أنها كانت في البداية تُسمى "جاووش". مرت أسابيع ثم شهور لم أر فيها مُختار، يُلحم نهاره بالليل في الكتابة، ربما كان يدفن تخوفاته من الوباء وارتباكات العزلة وأخبار الموت في نصه الوليد، حيث يتحول ميلاد الكلمات من جديد إلى عمل مقاومة في سبيل الحياة، ومُمارسة نوع من الاحتجاج ضد العبثية.

مسودة وليدة الفوضى واللايقين:

المسودات تلو المسودات وكذلك الغياب. أتذكر غضبي من مُختار، شعوري أن الموت الذي يهدد الناس وهذا النصّ الذي ينجيه من هذه الأجواء البائسة ليس بحجة أن نبتعد وننعزل ولا نرى وجوه بعضنا البعض. لكن على أي حال انتهت الرواية وكان ميلادها في عالم سوق المطبوع، أي تلك اللحظة التي ينتظرها كل كاتب، كانت بعد فترة قصيرة من وصولنا إلى برلين. وكنا قد تزوجنا قبل ذلك بشهور، وخفت قيود الوباء وتمكن الناس من جديد أن يتحركوا بين الحدود.

في الخيال يمكن للكاتب أن يجنح خارج حدود الواقع، لكنه في النهاية يصف الواقع! فنص مُختار وُلدّ من قلب الشعور بالفوضى واللايقين وخيال الحركة المرنة بين الحدود والزمن وبحث الإنسان الدائم عن الخلاص في عالم يزداد كل يوم تعقيدًا وتشابكًا. تبدأ الرواية من عند فريدة، امرأة ولدت في سوريا خلال ستينيات القرن العشرين لأب ثوري شيوعي مُسلم وأم بولندية يهودية

وشيوعية أيضًا. يومها كانت أحلام الثورة وشعارات الإنسانية الكبيرة ما زالت تسحر الناس وتمنيهم بعالم أجمل ينتصر للإنسان والحب، لكن الثورة والثوار ليسوا دائمًا بهذا النقاء السحري الساذج. تنفصل الأم والأب بعدما تكلست الأفكار التي جمعتهما حينما يخون "نوح" الأب، وتضطر "هايا" الأم أن تترك سوريا ومعها الابنة فريدة إلى البرازيل.

في الأرض الثانية، مهاجرنا، نحلم بعالم يحتمل هشاشتنا ولا يخون. تنضج فريدة وتترك الوطن والعائلة وكذلك الدين والثورة، تقرر أن تعيش بلا أفكار كبيرة، لكن الإنسان يولد ويحمل تحيزاته فوق ظهره مهما حاول الهروب. في المهجر تعاني فريدة من آلام الفقد، تتوتر علاقتها بالأم مثل الوطن، هناك حُب بين الطرفين لكنه حُب مسموم بالآلام والقمع والاضطهاد.

في خط سردي آخر من الرواية، هناك شاب مصري قادم إلى البرازيل في مهمة دراسية، يبحث الشاب في تاريخ الشعوب الإفريقية والأصلية في البرازيل، وفي حاجة إلى مُساعدته في ترجمة المخطوطات القديمة المكتوبة باللغة البرتغالية، فيقابل فريدة.

في لحظة انتقال زمني مُعقد يرسم الكاتب مسار آخر لفريدة الشخصية شديدة التعقيد والكلاسيكية في آن واحد، ينقلنا إلى قصة الحب التي ربطتها بشاب مصري يتشابه اسمه مع اسم الطالب الوافد، كان حبيبها مثل أبيها، ثوريًا وجامحًا، مع التذكر تجتر الذاكرة آلام الفقد والخذلان من جديد، وهذا العبء الذي حملته مثل أمها وكأن ذنب النساء دائمًا أن يحملن فوق كاهلهن صليب الحب وصبيانية الثورات الفاشلة. ساعتها تشعر فريدة أن الحُب، كالعالم، كالإخوة، كأي معنى صار مشكوكًا فيه وتسأل: لماذا يفسد هؤلاء دومًا؟

تترك فريدة آلامها، تقرر أن تتحمل مسؤولية قبول مُساعدة واستقبال هذا الشاب الوافد، بعد أيام قليلة يباشران العمل، وبمُساعدة كاميلا باحثة الأنثروبولوجيا صديقة فريدة، يتوصل الثلاثة إلى مخطوط يوميات جراندي ألفا، الشخصية التي رسمها الكاتب بعناية لنسمع من خلالها بعض يوميات ثورة المُسلمين الماليز ضد الاستعمار البرتغالي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهنا تبدأ قصة مكاكي دي أفريكا أو القرد الإفريقي، التسمية التي كانت تُطلق على الأفارقة الذين انتزعهم الاستعمار من أوطانهم واستعبدهم في مزارع القطن بالمُستعمرات البعيدة .

تاريخ على قماشة الزمن السيال:

في التاريخ والخلاص، افترض فالتر بنيامين أن انتصارنا للضحايا والمقهورين، مُمكن، يحدث حينما نستعيد كفاحهم المُتشظي على قماشة الزمن السيال، حال نعجز كل مرة عن استعادة تلك الشظايا أو تركها طي النسيان، يحدث شعور الاغتراب، ونفقد شعور القدرة بتحقيق الخلاص. لكن كيف لنا أن نستعيد تاريخ هؤلاء الضحايا الذين نشعر نحوهم بالمسؤولية ومُشترك القهر؟

خلال رحلة البحث عن المخطوطات يسمع محمد مُصطفي أصوات السياط على ظهر العبيد وأثر صراخهم المُمتد عبر الزمن، يهتز جسده، يشعر وكأنه يحمل الزمن كله

فوق ظهره الضعيف. هنا أتخيل وأسأل نفسي بصفتي مُؤرخة وأقول: لو كان لنا خيال من سمع؟ وأتذكر قول مُحي الدين بن عربي: "السماع منشأ الوجود، فإن كل موجود يهتز". يمكن للكتابة كما في يوميات ألفا أن تنقل لنا صوت الناجي الذي يحفظ صوت رفقائه الذين عُلقوا على المشانق وتعفنت جثثهم وكأنهم بلا كرامة، لكن أن نسمع الصوت مُباشرة لهذا أكثر من أن يُحتمل.

يسأل مُختار في الفصل الثامن من الرواية "لماذا خلقت الشر في هذا العالم؟ وكيف نواجهه ونحن الضعفاء يا الله؟!" في كل لحظة يسأل الإنسان عن الشر، كُتبت الأساطير مُنذ الأزل عنه، وكتبت "حنة أرندت" عن تفاهته في عصرنا الحديث حين يصير قرار القتل مُجرد آلة وورقة بيروقراطية تحصد الأرواح في حالة من العدمية، لكني أتصور أن العذاب يحمله الناجون لا الذين ماتوا. ينجو ألفا من المذابح لكنه يعيش كل يوم آلام الفقد، ويخاف كل يوم انتظار الفقد الجديد، وبالفعل يفقد أعز الأحباء واحدًا تلو الآخر. في هذه الأثناء نشعر بضعفنا نحن البشر، نلجأ إلى الحب والصداقة وربما نتمسك أكثر بالدين الذي يحمل أسماء عديدة كوننا مُسلمين أو مسيحيين أو أيًا كان لنشعر ببعض الكرامة، وبعض التماسك، وبعض السلوى.

وجد ألفا العزاء في لقائه مع رجل الدين المسيحي الذي احترم دين ألفا وقدمّ له الحماية والدعم، ثم رجل الدين الإسلامي الشيخ عبد الرحمن البغدادي. وكذلك كانت تبحث فريدة عن لحظة خلاص من آلام الفقد الجديدة التي هاجمتها بموت الشاب المصري بعد معرفتهما القصيرة. في لحظة ما قبل موته لاحظت نفسها تعود إلى الصلاة لكن من دون أن تعرف كيف ولمن تصلى؟! "فلتصلِ يا فريدة للحياة، لأجل ألا يغيب، صلِ إلى الله، إلى الرب، إلى الروح القدس، إلى بوذا، إلى النجوم، إلى الطبيعة، إلى الكون، إلى كل القوى الخفية التي ينتجها خيال الناس، صلِ وفقط، ولتكن صلاتك في قلبك رجاء وتوسلاً".

ثمة روابط سرية وخفية تنمو أحيانًا بيننا وبين من نقرأ لهم وعنهم، قد نسميه عاطفة، شعور بالتماثل، وربما المسؤولية، وهو ما حدث بين فريدة وألفا، هذا الحزن الذي جمعهما عبر الزمن من فقدان العائلة والصديق ثم الحبيب والابنة والوطن وأخيرًا الإيمان، بفارق أن فريدة تعيش في عصر تكنولوجي يمكن أن تسمع صوت أبيها وأحبائها عبر الهاتف وترى وطنها الأم معروضًا على الشاشات. أما الإيمان فلم يعنِ الكاتب به هذا الشكل التقليدي من التدين المُسمى بأي اسم، وإنما الإيمان في معنى الحياة ذاته، القدرة على الخروج من دوامات العتمة إلى مساحات أكثر رحابة ومواجهة المُعاناة بقلب ثابت رغم المحن المُستمرة، أن يستطيع المرء حفظ إيمانه في قيم الحب والصداقة وقبول الآخر.

أبطال هاربون من أفخاخ العتمة:

لذلك تتميز الرواية بالحركة والتعقيد والتشابك المُستمر بين أزمنة وأمكنة مُتعددة، واستطاع مُختار أن يوالف بين تلك التعددية بمهارة فائقة، وبنفس المهارة انتقل بانسيابية من الحدث العام الكبير إلى تلك المشاعر شديدة الصغر والتعقيد التي يعيشها المرء مُتأثرًا بهذه الأحداث على مدى حياته اليومية. يطغى الشعور بالحزن والشتات إلا أن الشخصيات دائمًا في حالة خروج واستكشاف دؤوب؛ خروج من المكان والزمان والحالات النفسية المُظلمة، لا تسمح الشخصيات لنفسها الوقوع في أفخاخ المظلومية ولا تسعى للحصول على امتيازات الضحية.

في الفصول الأخيرة يعطي مُختار، على نحو أكثر دقة، مساحة من روايته لإبراز سمات بعض الشخصيات التي ظهرت مُنذ البداية، ولكن لم نعرف عنها الكثير مثل كاميلا صديقة فريدة، فضلاً عن نساء أخريات يمثلنّ عصب الجزء الثاني من السرد الروائي مثل سيزا وسانتا فاطيما. وفي النهاية تظهر شخصية جاووش، مصري آخر تلتقي به فريدة في جزيرة "مادري دي ديوس" البرازيلية، تتشابه الأقدار وتكتمل عقدة الرواية.

في تشابه المسارات والاختيارات التي عاشتها شخصيات الرواية وهذا الدفق المُكثف للحضور يشبه نهاية مفتوحة، ليس على تأويلات ماذا فعل الأبطال فيما بعد، وإنما مفتوحة بمعنى أن القارئ/ القارئة في النهاية يشعر/تـ ـ بأن تلك القصة ربما كانت قصته/ها أو أنه يمكن أن يتخذ موقعًا في هذا البناء السردي، والحياة الصغيرة كما في القول الدارج. ذلك رغم أن مُختار، وعلى عكس كل رواياته السابقة التي تنتهي باستمرار عيش الأبطال في التيه والشتات، اختار هذه المرة أن يتصالحوا مع الحياة وماضيهم، بل قد نرى أنه منحهم خاتمة من تلك الخواتيم الكلاسيكية التي نشأنا عليها في أفلام الأبيض والأسود، حينما كان يتزوج الأبطال وينجبون صبيان وبنات!

خاتمة كلاسيكية تفتح أفق التحرر:

هل الواقع المُعقد لا يزال يحتمل هذه الخاتمة الكلاسيكية؟ أعود فأفكر في الزمن المُختلف الذي جمع بين فريدة وألفا، يفصلهما قرنين، لكن فريدة وجدت عند ألفا نفس تلك المشاعر ولحظات الارتباك ما بين الخوف والرجاء والأمل، وتلك التناقضات الشديدة التي تعيشها البشرية في كل زمن بين ما تعلنه وتفعله سواء على مستوى الجماعات والأفراد. في الماضي آمن أسلافنا بالحُب والمساواة والعدالة، لذلك كانت تنتهي القصص نهايات سعيدة نصفها اليوم بالسذاجة. لكن أعتقد أن هذا الذي نصفه بالسذاجة صرنا نفتقده يومًا بعد يوم خاصة في منطقتنا العربية، وبات من الضروري أن نعيد النظر في قيم المحبة والقبول والقدرة على الانفتاح على الحياة بصدر أكثر رحابة.

يعتبر البعض أن نص رواية "مكاكي دي أفريكا" يسأل عن أزمة الهوية وما تجره من توتر في المشاعر والتحيزات الفكرية والدينية التي تنشأ من تناقضات الهجرة والانتقال عبر الحدود، لكني أراه نصًا يبحث عن خلاص، عن إعادة التفكير في قيم إنسانية مُهددة، عن تلك التوترات الداخلية الدقيقة التي يمر بها المرء في أي زمان ومكان. فالعالم يتغير، لكن مصير المرء في كل زمن أن يعاني، يغترب، يفتح آفاقه لثمة انتصار، لثمة تحرر. وربما في ذلك بعض إجابة عن لماذا خُلقّ الشر.



منمنمة إسلامية من عام 1307م، تظهر الرسول (صلعم) يعين علي بن ابي طالب خليفة بعده-من رسم رشيد الدين فضل الله- أيران المغولية



دراسة

أدب

المقاربة السيميائية للقصة القصيرة:

قصة "سأم" للكاتبة السورية لودميلا نده نموذجا



فاطمة لعفو

المغرب

سيميائية العتبات النصية:
سيميائية العنوان:

إن قيمة كل نص لا تتحدد فقط بمتنه ومضمونه، بل أيضا بسياجاته، أو ما اصطلح عليه النقاد "بعتبات النص".

وأول عتبة تطالع القارئ عند أول وهلة، قبل الولوج لفناء النص هي "العنوان" .

يعد العنوان "مفتاحا إجرائيا ومدخلا أساسيا لأي نص، وحلقة أساسية ضمن حلقات بنائه الاستراتيجي، كما أنه يمثل نواة دلالية تؤسس للنص وتهبه مشروعية الوجود، ومنه تنطلق الشرارة الأولى للقراءة "[1].

ويرى "جيرار جنيت" في كتابه "عتبات" أن العنوان هو النص الموازي أو المُلحقات النصية les paratextes[2]. وضمن هذا السياق فإننا نجد أنفسنا مدفوعين منهجيا، من أجل استنطاق عنوان هذا العمل القصصي، بالعودة إلى علم العنونة la titrol-ogie مع Leo Hoek مُؤسس علم العنونة، والذي قام "برصد العنونة رصدا سميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها"[3].

تطالعنا إذن هذه القصة القصيرة "للودميلا نده" بعنوان، يشعل شرارة من التأويلات في ذهن القارئ، "سَأَم..." الذي جاء على المستوى التركيبي مُفردا/ نكرة، وهو خبر لمُبتدأ محذوف تقديره "هذا". إن اختيار كلمة "سأم" بالذات، بعدها فراغ/ نقط حذف "..." ليس اعتباطيا، فالعنوان كما أسلفنا الذكر، هو عنصر سيميائي، يحمل شحنة دلالية مُكثفة حول موضوع النص وسماته، كما أن ورود كلمة "سأم" نكرة، هو إحالة على توصيف موضوع القصة/ حالة الشخصية ، وهو أيضا إشارة على وضعيات مُتعددة للسأم وليس وضعا واحدا!

تحيل دلالة "سأم" على الملل والضجر، لكن لمَ لَم تختر الكاتبة كلمة "ملل" أو"ضجر" كعنوان للقصة

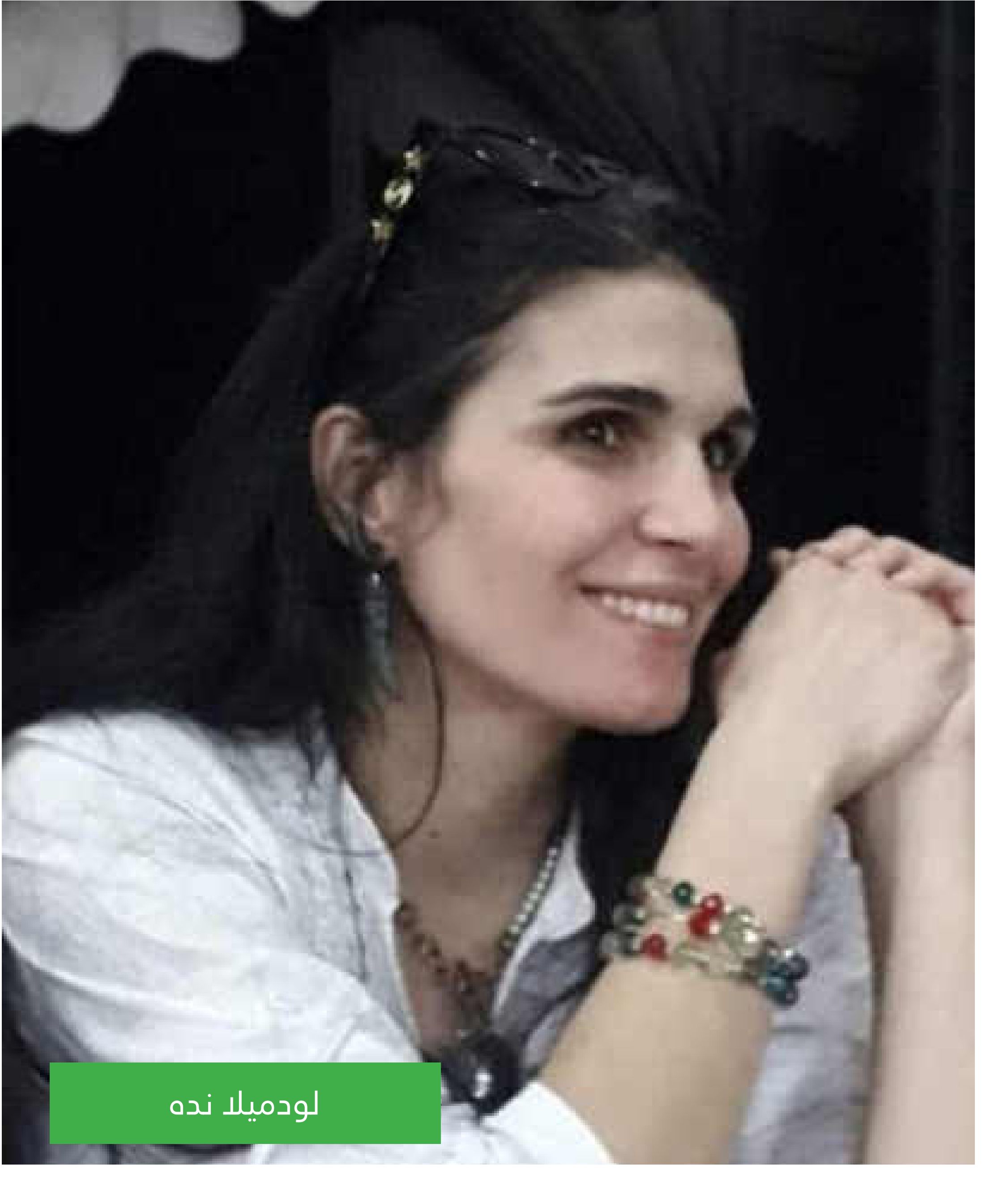
عوضا عن كلمة "سأم"؟ إذا ما عدنا لتعريف "السأم" لدى بعض علماء النفس كـ Otto Fenichel[4] ، نجد أنه يعرفه "كحالة من التوتر يفتقد فيها المرء الهدف الغريزي، ومن ثم يسعى إلى موضوع، لا ليستعمله في إشباع دوافعه الغريزية، ولكن طلبا لمُساعدته على أن يعثر على الهدف الغريزي الذي ينقصه، هو يعرف أنه يريد شيئا، ولكنه لا يعرف كنهه، ومن ثم ينتابه القلق ويعتريه الغضب. والغضب والقلق مُرادفان للسأم"[5]، يتضح لنا من خلال هذا التعريف، أنه تم توظيف كلمة "سأم" عوض "ملل" و"ضجر" ، لكون الأولى تحمل قلقا وجوديا غير عابر، ومعنى أعمق من "ملل" و"ضجر" اللتين تحيلان على حالة مزاجية عابرة.

يمكننا الاستنتاج إذن أن عنوان النص، يشي بطريقة غير مُباشرة بموضوع القصة، كما أنه في نفس الآن يقدم وصفا لمحتوى النص أو جزءا منه. على هذا الأساس فإن عنوان هذه القصة قد تضمن وظيفتين "وصفية/ إيحائية" حسب تصور جيرار جنيت لوظائف العنوان[6].

سيميائية الفراغ/ مواقع اللاتحديد في النص:

ننتقل الآن إلى موضع آخر ضمن سياق القراءة السيميائية لعتبات النص، وهو ما يطلق عليه بمواقع اللاتحديد أو الفراغات النصية[7]، والتي لها دور في توجيه الفعل التأويلي للقارئ ، أو ما أسماه "ميشيل أوتان" في مقالته "سميائية القراءة" : مواضع الشك les lieux d 'incer- titude وهي "الأماكن المُتدرجة في الغموض، والتي تولد تعدد المعنى في النص كنقاط الحذف، البياضات، انعدام التتابع، الانقطاعات"[8].

فالمسح النظري للنص، بدءا من نقاط الحذف بالعنوان "سأم ..."، كدلالة على معنى أو معانٍ مسكوت عنها بعد كلمة "سأم"، وهي مُغرية في نفس الآن، لأنها تحرك مخيال القارئ نحو التساؤل والتأويل لما قد يتضمنه موضوع القصة، مرورا بالفراغات، أو البياضات، أو نقط الإضمار التي شغلت جل مساحة النص، وذلك بورودها 70 مرة! وقد جاءت على


لودميلا نده

شكل نقطتين[..] وتسمى هذه العلامة السميوطيقية الجديدة في عالم علامات الترقيم "بنقطتي التوتر"[9] والتي تدل على توقف الصوت مُؤقتا بسبب التوتر. هذا التوتر يعطي للقارئ مهلة يلتقط فيها أنفاسه ليعيد تشكيل صورة الشخصية في كل حالاتها الإنسانية داخل فضاء القصة كما يصورها الراوي. وكأن مسار السرد يشبه مقطوعة مُوسيقية تتخللها 70 فاصلة. كل فاصلة "في اللغة المُوسيقية" هي "سكتة" ترمز لتعدد الانفعالات النفسية التي تعيشها الشخصية الرئيسية بالقصة. بالمُقابل إذا ما عدنا لسيميائية العنوان، مُضافا إلى سيميائية نقط التوتر هذه، تتجلى لنا حالة السأم التي تعتري الشخصية المحورية بهذا النص، وكأن هذه الفراغات هي صمت مُتقطع، يوحي بالضجر تارة، وبعدم الرغبة في مواصلة الحكي تارة أخرى، ولعل هذا التأرجح، هو ما منح سمة التوتر التي عبرت عنها الكاتبة بهذا النوع من العلامات.

إن مواقع اللاتحديد أو الفراغ أو البياضات النصية في أي جنس أدبي، ليست في النهاية سوى علامات مُحفزة للتأويل، على اعتبار أن النص في تصور "أمبرتو إيكو" "هو آلة كسولة تتطلب من القارئ عملا حثيثا لملء الفضاءات التي لم يصرح بها"[10]

سيميائية اللغة:

سيميائية الحقول الدلالية:

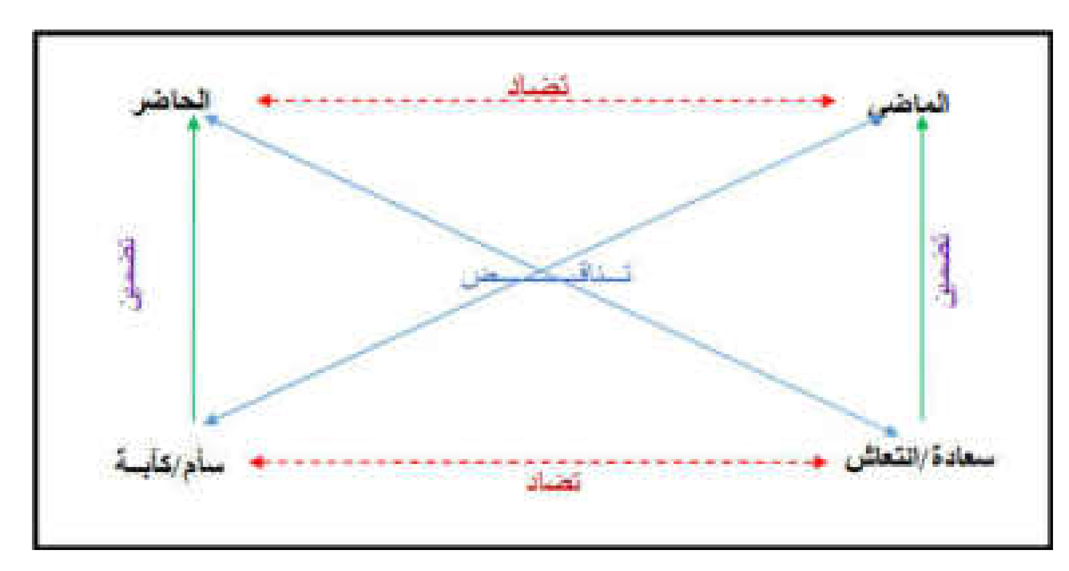
يتجاذب نص "سأم..." ثلاثة حقول دلالية وهي:

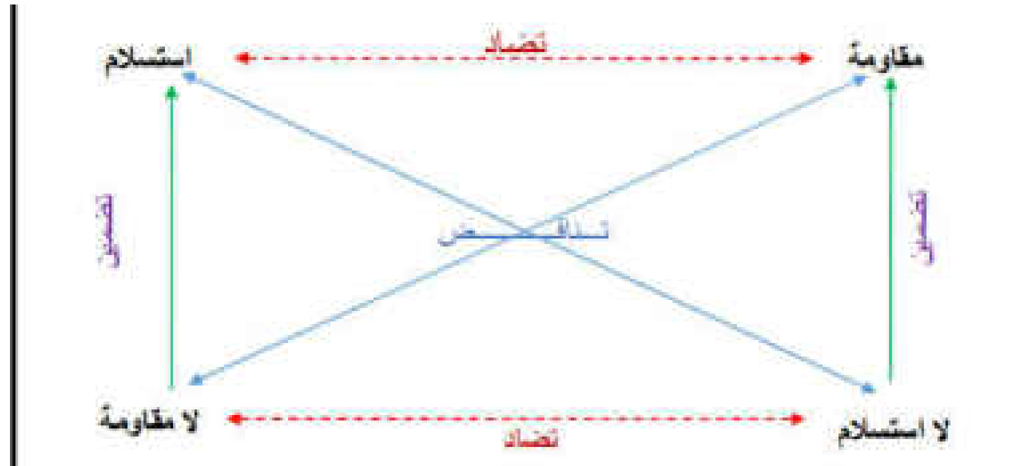
حقل الماضي: **توالت فيه العلامات اللغوية الدالة على ماضي البطل بذكرياته المُبهجة، عندما كان الخياط الأشهر بالمدينة: "فيما مضى/ الخياط الأشهر/ فتيات المدرسة الثانوية/ يتهافتن/ أفواج من الصبايا الصغيرات/ حسناوات/ خجولات/ جريئات/ ذكريات مطرزة/ ضحكاتهن/ السنوات السعيدة".**

حقل الحاضر: **توالت فيه العلامات اللغوية الدالة على زمن الحاضر، الذي يعكس شعور السأم والتوتر، الذي ينتاب بطل القصة تجاه وجوده ومُحيطه، بعد أن تنكر له الزمن، وتنكر له إخوته بجحودهم، وتخلت عنه زوجته، فتُرك وحيدا، حزينا، "الشيء الرخو/ الغثيان/ الرجراج المُترنح/ السأم/ نكبات/ خسائر/ وحيد/ حزين/ عازب/ عقيم/ التهمه الأسى/ جراح روحه".**

حقل المقاومة واللااستسلام:**رغم حالة الترنح التي يعيشها بطل القصة، بين بقايا ذكريات من ماضٍ ولى ولن يعود، وحاضر يعيشه بسأم، إلا أنه يقاوم ولا يستسلم لذلك الشيء الرخو الرجراج، والذي يعكس حالته النفسية الهشة والمُتردية، وقد تواترت عدة علامات لغوية ترمز لهذه المقاومة وعدم الاستسلام، "لا يسقط/ يكابر/ يفتح التلفاز/ قناته المُفضلة/ أغاني فيروز/ ينصت/ ينمحي قلبه لرقة صوتها/ بريق أخضر في العينين/ لم تستطع هذه الكآبة النيل منه/ يتحرك/ يرفع صوت الأغنية/ يحضر شايا أخضر/ يدندن/ يترنح/ لكنه لا يسقط".**

إن اكتمال المعنى لا يتم فقط بالكشف عن ظاهر النص، بل يتعداه إلى ربط ظاهر النص بباطنه، وهو مستوى البنية العميقة بالنص، والتي سنكشف عنها من خلال توظيف المُربع السيميائي "لغريماس"، من أجل تحديد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الدينامي على سطح النص السردي، إن المُربع السيميائي بهذا المعنى "يساعدنا على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات قصد إنتاج الدلالة التي يعرضها النص على القراء"[11]





يشكل حقل "المقاومة واللااستسلام" الخيط الفاصل والحاسم بين زمنين من حياة الخياط الخمسيني، زمن الماضي المُزدهر، حيث كان لأيامه إيقاع ومعنى، وزمن الحاضر حيث الروتين اليومي الرتيب وسط وحدته وحزنه، وتشظي حالته النفسية، وبين هذين الزمنين، تشكلت ملامح شخصية البطل، كحالة إنسانية تسعى، رغم كل شيء، إلى الانعتاق من بوتقة حالة السأم، واليأس، وذلك بعدم الاستسلام لضحالة الواقع وسوداويته التي تنهشه كل حين، إنه رغم ترنحه المُستمر، لا زال يكابر واقفا ولا يسقط.

سيميائية النص الفيروزي بالقصة من خلال أغنيتي "قديش كان في ناس" و "بقطفلك بس ها المرة":

بينما نحاول أن نقرأ كل العلامات التي تطفو على سطح النص، يأتي صوت فيروز، من خلال أغنيتين، أغنية ببداية النص، وأغنية بنهايته.

أغنية البداية: **من أغنية "قديش كان في ناس" والتي موضوعها الانتظار، وحاجة الإنسان العاطفية لنصفه الآخر ليتكامل معه، إلا أن بطلة الأغنية تنتظر سنوات في نفس المكان، ذاك الذي لا يأتي، اختارت الكاتبة "لودميلا نده" اقتباس أحد المقاطع من هذه الأغنية، والذي يتناسب وحالة شخصية البطل بقصة "سأم...".**

"صار لي شي مية سنة مشلوح بها الدكان
زهقت مني الحيطان
ومستحية تقول..."

المقطع يحكي أن بطلة الأغنية، صار لها أكثر من مئة سنة "كتعبير عن شدة الانتظار" وهي منسية بهذا الدكان، حتى ضجرت منها الجدران، ولكنها تستحي قول ذلك. وكأن فيروز هنا، تغني هذا المقطع بالذات لبطلنا الخياط الخمسيني، وهو يقضي ما بقي من حياته وحيدا بين جدران مشغل الخياطة.

أغنية النهاية: **من أغنية "بقطفلك بس ها المرة". وهي من ألبوم "إلى عاصي" زوج السيدة فيروز، والتي تعبر له في هذا المقطع من خلال كلمات الأغنية عن اشتياقها الدائم له، حتى أنها تخبره بأنها**

ستقطف له وردة حمراء تعبيرا عن مدى محبتها له. إن إيقاع الحب في هذا المقطع، هو ما جعل بطل القصة يتحرك من مكانه، فور سماع الأغنية، وكأن اللحن واللغة العامية للأغنية لامسا وجدانه، فرفع صوت الأغنية، وحضر شايا أخضر، وهو يدندن مع اللحن لينعش قلبه، وهنا يظهر تأثير الفن والمُوسيقى بالخصوص، على الحالة الوجدانية للإنسان.

كإضافة أخيرة، في قراءتنا لهذا المشهد الأخير من القصة، فمعنى اسم "فيروز" لا يقتصر فقط على نوع من الأحجار الكريمة، بل له دلالة أخرى في اللغة الفارسية وهي "البطل المُنتصر"وكأن الكاتبة هنا حاولت أن تصور بطل قصتها في هذا المشهد الأخير، وهو في قمة مقاومته ومُكابرته لحالة السأم داخله إنه:

" يترنح..كثيرا يترنح..

لكنه لا يسقط.."

فينتهي النص، بفراغ " .. "

فراغ يصرخ بأن البطل في النهاية حتما سينتصر.

غريماس

سيميائية شخصية البطل بالقصة من خلال النموذج العاملي لغريماس:

يشغل مفهوم الشخصية الريادة، في الأبحاث السيميائية من حيث الدراسة والتحليل في النص السردي، وقد كانت دراسة فيليب هامون للشخصية في النص السردي، بمثابة تأسيس لتصور جديد يقطع مع التصورات السابقة التي تعاملت مع الشخصية كأشخاص يعيشون بين ظهرانينا[12].

فالشخصية في تصور فيليب هامون "علامة يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات. بعبارة أخرى إن وظيفتها وظيفة خلافية، فهي كيان فارغ أي "بياض دلالي" هو مصدر الدلالات فيها، وهو مُنطلق تلقيها أيضا "[13].

يتضح لنا أن هذا التصور، ينهل من المُقاربة اللسانية، لأنه بهذا المعنى اعتبر الشخصية مكونا لغويا، أي دالا ومدلولا، وبذلك فهي تؤدي وظيفة إرسال وتبليغ.

أما غريماس فقد اقترح مفهوم "العامل" وهو تصور يقارب الشخصيات بالنص السردي لا من حيث ماهيتها ولكن من حيث أفعالها[14]. وفي هذا السياق، سنقدم مُقاربتنا السيميائية للشخصية الرئيسية بقصة "سأم..." مع تمثيل موقعها وعلاقاتها مع كل القوى الفاعلة بالنص من خلال خطاطة النموذج العاملي لغريماس.

شخصية البطل بالقصة: السمات الخارجية والداخلية

ضمن فضاء مُحدد وزمن قصير، استطاعت "لودميلا نده" أن تصور لنا ملامح شخصية البطل، بشكل مُتكامل، حتى ليخيل لك أنه شخص مألوف لديك، قد تصادفه في طريقك للعمل، قد يكون جارك، بائع البقالة في الحي الذي تقطن فيه، أو ربما الخياط الذي كان يخيط لك بذلاتك الرسمية!

السمات الخارجية: رجل خمسيني/ يشتغل خياطا/ ملاح حادة/ بشرة داكنة/ آثار جدري على خذيه الغائرين/ بريق أخضر في العينين السوداوين.

السمات الداخلية : وقد تواترت عدة علامات بشكل مُكرر، كدلالات تختزل حالة البطل الداخلية، فنجد: الشيء الرخو داخله/ الرجراج المُترنح/ الغثيان/ وحيد/ حزين/ التهمه الأسى/ نزفت جراح روحه.

هذا التكرار، هو ما أسماه ميشيل أوتان بمُتتاليات الوحدات السيميائية[15] والتي تنبني من خلال تكرار الكلمة نفسها أو الكلمات ذات الجذر الواحد، هذا التكرار يلفت انتباه القارئ لحالة الخياط الخمسيني النفسية وليس العضوية، فالشيء الرخو الرجراج المُترنح الذي يتمايل داخله، هو دلالة على حالته النفسية المُتردية التني تنهبه، إن هذا الشيء الرخو الرجراج المُترنح هو انطباعه عن حياته وما آلت إليه، هو علامة على شعور السأم الذي ينتابه تجاه وجوده ومُحيطه، مما يجعله يتجرع روتينه اليومي وحيدا، كئيبا، حتى ليخيل لنا أنه فقد شغفه بالحياة! لولا ذلك البريق الأخضر في العينين السوداوين، كإشارة على بذرة الحياة والأمل، والقدرة على الاستمتاع ببعض تفاصيل يومه ومنها صوت فيروز على قناته المُفضلة.

تطبيق النموذج العاملي:

إن صورة شخصية البطل، ما كانت لتصلنا دلالاتها بهذا العمق، لولا تظافر وتفاعل

الترنح بداخله.

سيميائية الزمن والفضاء:

سيميائية الزمن:

إن قراءتنا السيميائية للزمن في قصة "سأم..." سنحاول من خلالها رصد كل العلامات الدالة على زمن السرد، ومن خلال مُقاربتنا للحقول الدلالية بالمحور الخاص بسيميائية اللغة، يمكن التمييز بين زمنين حاضرين في النص:

زمن الماضي: والذي أحالت عليه صيغ فعلية ترتبط بالزمن الماضي "فيما مضى/ كان/ تركن له ذكريات/ يا لتلك السنوات/ كيف مر الزمن".

زمن الحاضر: والذي أحالت عليه صيغ فعلية تدل على زمن الحاضر "يتمايل/ يمشي/ يستولي على كيانه/ لا يسقط/ يفتح/ هو الآن وجها لوجه/ تذيع مساء/ ينظر/ يتحرك/ يحضر شايا/ يباشر إبدال سحاب/ يدندن".

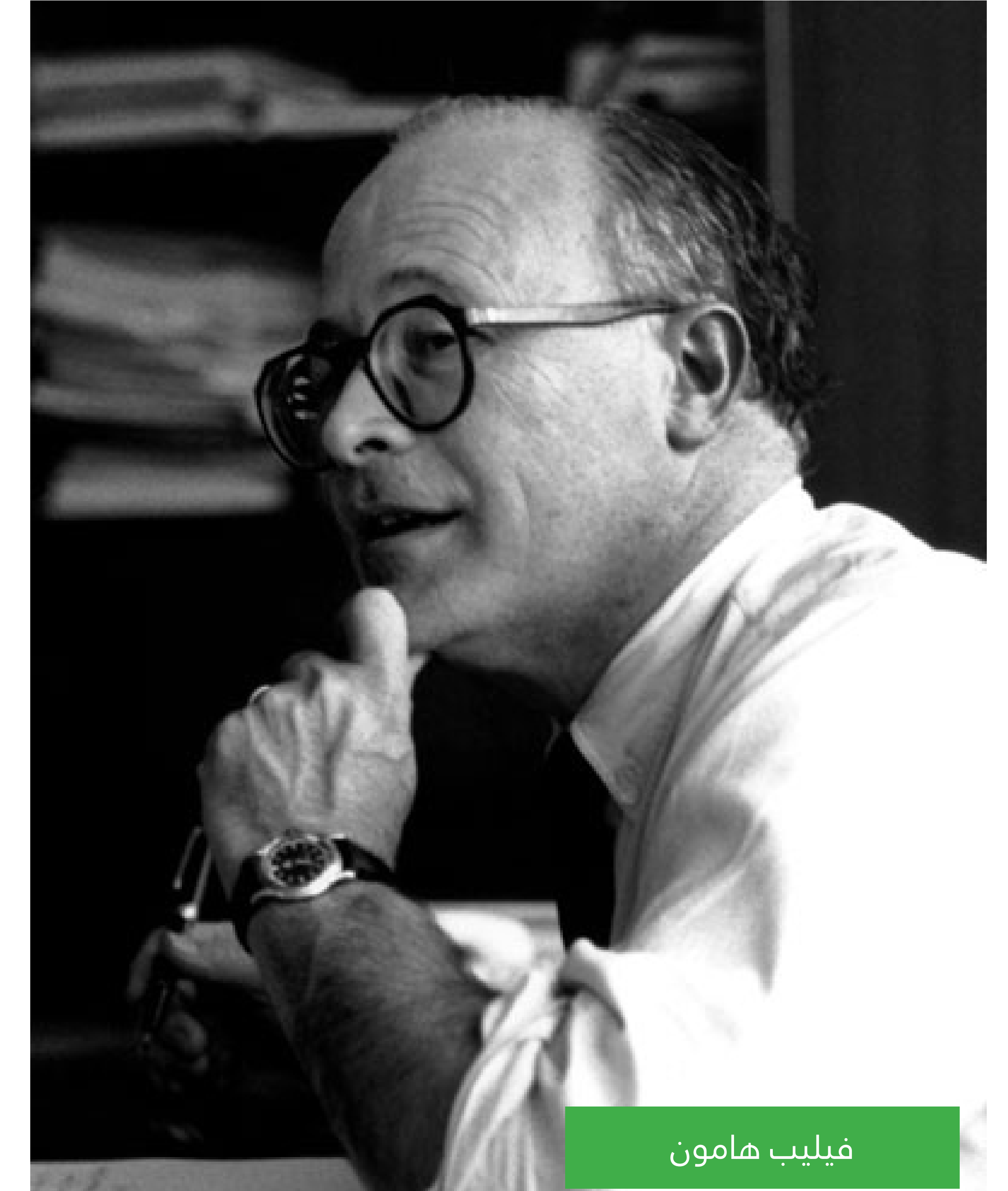
لقد حاولت الكاتبة من خلال هذا التصوير لحياة شخصية البطل بزمنين مُناقضين لبعضهما البعض، أن تكشف عن الصراع الذي يتأرجح داخل نفسية البطل، الصراع بين حنين لزمن جميل لم يبقَ منه غير الذكريات، وواقع مُرغم على التعايش معه حتى لا يتلاشى.

سيميائية الفضاء:

إن الفضاء" ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المُغامرة المحكية، ولكنه أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المُغامرة نفسها"[17]، ويعد كتاب "جماليات المكان" لغاستون باشلار أهم ما أُلف في هذا الموضوع، وفي هذا السياق يمكن القول: إن فضاء السرد بقصة "سأم..." توزع عبر فضائين:

الفضاء الأول: شوارع المدينة، وهو فضاء مفتوح على العالم ووجوه الناس العابرين، غير أن البطل قلما ينظر إليهم كإشارة على الفجوة بينه وبين مُحيطه.

الفضاء الثاني: مشغل الخياطة، وهو الفضاء الذي يقضي فيه بطل القصة جل أوقاته، والذي دارت فيه كل تحركاته، فهو عالمه الذي يفوح بعبق ذكريات الماضي، حيث ماكينة الخياطة، والتلفاز، وصوت فيروز، ولحظات إعداد الشاي الأخضر.



فيليب هامون

عدة عناصر في النص، والتي لها دور التأثير في تطور مسار السرد وبناء ملامح الشخصية، ويمكن التمثيل لمُختلف هذا الدلالات التي تُنتج من خلال شبكة من العلاقات بين كل العوامل بالنص بالنموذج العاملي **Modèle actanciel** لغريماس، والذي يتحدد من خلال الخانات التالية:

"ذات" ترغب في امتلاك "موضوع" تلبية لحاجة "مرسل"، ومن أجل غاية "مرسل إليه" وتصادف في طريقها من يمد لها يد العون "مساعد"، ومن يحاول منعها من الوصول إلى موضوعها "معيق"[16].

وسنحاول تطبيق النموذج العاملي على قصة "سأم..." من خلال الخطاطة التالية:

إن نموذج غريماس، لا يبرز فقط أدوار القوى الفاعلة في النص، ولكنه يكشف عن شبكة العلاقات بين كل العوامل، فكل زوج من العوامل يحكمه محور دلالي معين:

الذات- الموضوع ------محور الرغبة

المُساعد-المُعاكس------محور الصراع

المُرسل-المُرسل إليه ----محور الإبلاغ

لقد خلق غريماس فهما جديدا للشخصية من خلال النموذج العاملي، فالشخصية مُجرد دور ما في الحكي، يؤديه "العامل". فالعامل قد يكون شخصا أو مُجرد فكرة أو جمادا، ومن خلال خطاطة النموذج العاملي لنص "سأم..." نلاحظ أن النص يقدم لنا صورة البنى العاملة فيه، حيث تتعدد الرغبات وتتصارع إما بشكل ظاهري أو مُضمر، ليأتي مشهد النهاية على أنغام فيروزيات المساء، حاسما لهذا الصراع ومُنتصرا لرغبة البطل ومقاومته لذلك

إن مشغل الخياطة بالنسبة لبطل قصتنا ليس مُجرد فضاء حسي، وقد نستعير وصف باشلار ونقول: إنه "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام"[18] إنه العامل المُساعد على تحقيق ما يصبو إليه بطل القصة كما بينا في خطاطة النموذج العاملي.

تركيب:

لقد استطاعت المُقاربة بالمنهج السيميائي لقصة "سأم..." أن تغوص في دواخل النص، حيث التخوم الدلالية المتوارية خلف العلامات، لتكشف لنا عن البنى العاملة التي تحرك مسار السرد بأحداثه وشخوصه وزمنه وفضائه، ويمكننا تسجيل ما توصلنا إليه من خلاصات حول هذا المنهج كما يلي:

إنه لولا الآليات التي يتبناها هذا المنهج، والتي أثبتت نجاعتها، لما تمكنا من استنطاق وتأويل دوال النص ورموزه وإيحاءاته.

يتشكل المعنى في النص وفق بنيات دلالية مُختلفة، الكشف عنها يدفعنا لتحليل كل رمز وعلامة على سطح النص.

في المنهج السيميائي، كل فراغ، كل بياض، كل نقطة، هي علامة تحمل شفرة الفهم التي يلهث من وراءها القارئ.

تشكل العتبات النصية كما في قصة "سأم..." وفي كل نص، مفاتيح إجرائية لفهم أي نص، ومعطى تأويليا باعتبارها نصا موازيا للنص الأساسي.

في الأخير يمكن القول: إن المُقاربة بالمنهج السيميائي، مكنتنا من رصد وتتبع مسار بناء شخصية البطل بقصة "سأم..."، هذه الشخصية التي استطاعت الكاتبة "لودميلا نده" في حيز زمني وفضائي مُكثف، من تسليط الضوء عليها كحالة إنسانية واقعية، وسبر أغوارها، وتشريح مكنوناتها، وما يتصارع بداخلها من رغبات، بلغة دقيقة، بسيطة من دون تكلف، والأهم لغة صادقة، تجعل القارئ يشعر بالتعاطف مع هذه الشخصية، ليس فقط كشخصية مُتخيلة على البياض، ولكن كشخصية لها وجود وكينونة في الواقع.

إن القراءة بالمنهج السيميائي تهتك حجاب النص، وتلك لذة أخرى موازية للذة إبداع النص.

نبذة عن الكاتبة:

لودميلا ندّه.أديبة ومترجمة سورية .

***مواليد 14/ 4/ 1983م مدينة اللاذقيّة**

***خريجة جامعة تشرين باللاذقية شعبة الأدب الإنجليزي.**

*** تشتغل بمجال ترجمة قصص الأطفال، وكذلك ترجمة النّصوص العالمية من الإنجليزية للعربيّة.**

***تنشر أعمالها المترجمة بمنشورات الهيئة العامة السورية للكتاب**

و في الدّوريات الصّادرة عن اتّحاد الكتاب العرب في سوريا.

*** لها مجموعة أعمال في القصّة القصيرة بجريدة الأسبوع**

الأدبي الصّادرة عن اتّحاد الكتاب العرب في سوريا.

الهوامش:

1 - كمال عطية، سؤال العتبات في الخطاب الروائي. دار الأوراسية للطباعة والنشر. ط 1 الجزائر 2008م. ص 3.

2 - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص. إفريقيا الشرق المغرب. ط1. ص24.

3 - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف. الجزائر، ط1 2010م، ص226.

4 - مؤلف كتاب "نظرية التحليل النفسي في العصاب"/ ترجمة صلاح مخيمر/عبده ميخائيل روق.

5 - من مقال "السأم وحقوق الآخرين/ غلام محمد هايش/ مجلة الزمان الإليكترونية/ يناير 2017م.

6 - بلعابد عبد الحق/ عتبات:جيرار جنيت من النص إلى المناص/ منشورات الاختلاف/ ط1/ 2008م/ ص74.

7 - ورد هذا المفهوم عند "آيزر" ضمن مقال لفرانك شويرفيجن بكتاب "بحوث في القراءة والتلقي" لمحمد خير البقاعي/ مركز الإنماء الحضاري حلب/ط 1 1998م.

8 - نفس المرجع السابق/ ص 79 .

9 - من مقال "سميائية علامات الترقيم" لحسين عجيل الساعدي/ مجلة زهرة البارون الإليكترونية/ 6يناير 2018م.

10 - محمد خير البقاعي/ بحوث في القراءة والتلقي/ ص49.

11 - رشيد بن مالك/ قاموس مُصطلحات التحليل السيميائي للنصوص/ دار الحكمة/ 2000م/ ص25.

12 - فيليب هامون/ سميولوجية الشخصيات الروائية/ ترجمة سعيد بنكراد/ طبعة 1/ 2013م/ دار الحوار للنشر والتوزيع/ ص 13.

13 - نفس المرجع السابق ص 14.

14 - رشيد بن مالك/ نفس المرجع السابق ص 137.

15 - ميشيل أوتان/ من مقال "سيميائية القراءة"/ ترجمة: محمد خير البقاعي/ نفس المرجع السابق.

16 - ألجيرداس.ج.غريماس/جاك فونتني/ سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس/ ترجمة سعيد بنكراد/ دار الكتاب الجديد المتحدة/ ط1/ مارس 2010م/ ص26.

17 - رشيد بن مالك/ نفس المرجع السابق/ ص 123.

18 - غاستون باشلار/ جماليات المكان/ ترجمة غالب هلسا/ المُؤسسة الجامعية للدراسات والنشر/ ط 2/ 1984م/ ص36.



أدب

جمالية الرّمز في شعر محمود درويش



د. هشام حسنوي

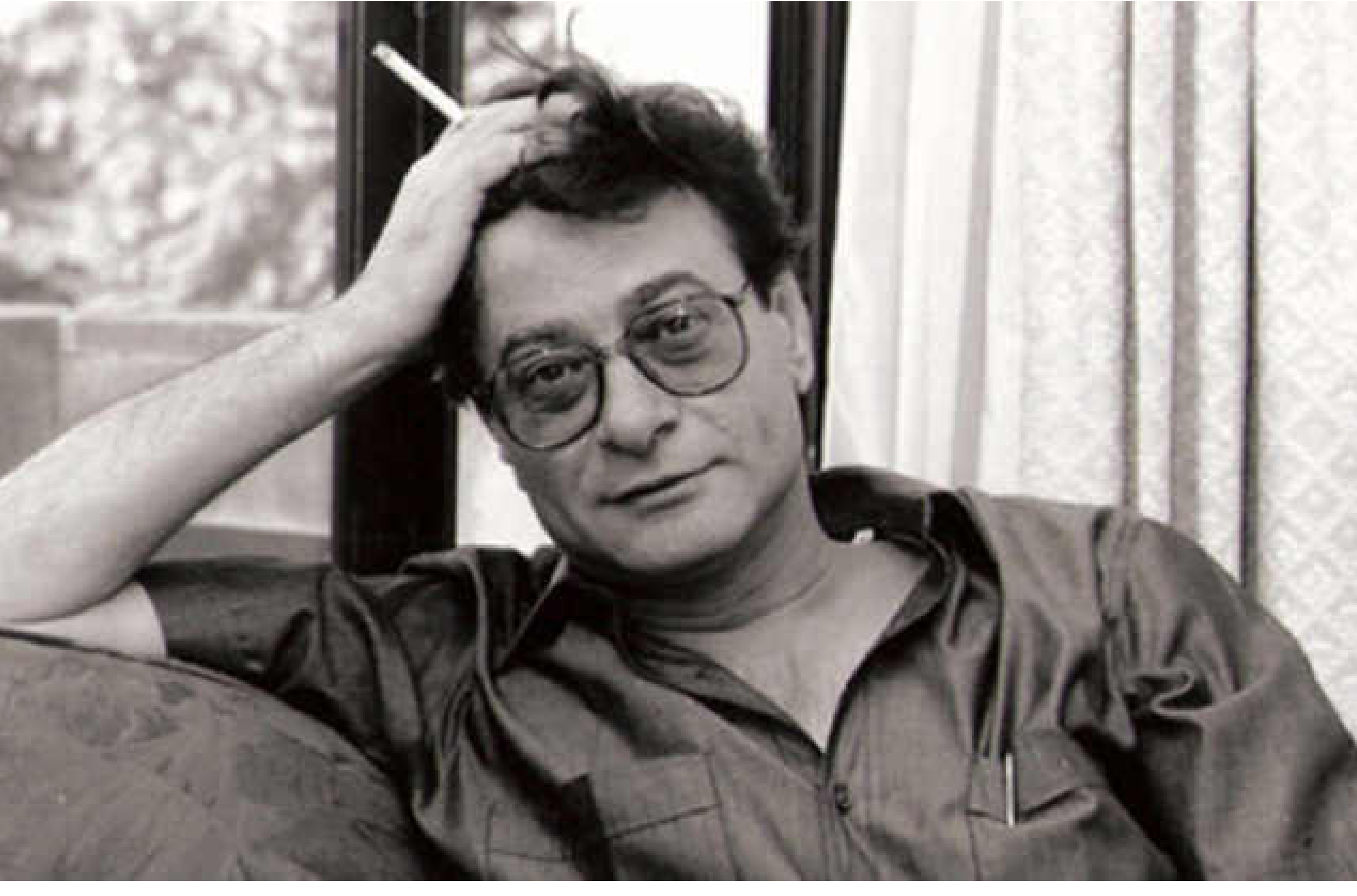
المغرب

يعتبر الرمز في شعر محمود درويش من التقنيات التي يكثر استخدامها في قصائد الشعرية، باعتباره وسيلة يعتمدها الشاعر للإيحاء بدل المُباشرة والتصريح، فينقل القارئ من المستوى المُباشر للقصيدة إلى المعاني والدلالات الضمنية التي تكمن وراء الكلمات، كما يقوم باستكمال ما تعجز الكلمات عن تبيانه، ويمنح الرمز للشَّاعر الآلية اللازمة الفاعلة لاختراق شعور المُتلقي، والتَّغلغل في أفكاره، وذلك بما تضفي على النَّص الشعري من جمالية الأثر في ذهن المُتلقي، والتي تفرض عليه البحث في دلالاتها بغية الوصول إلى كنهها، واكتشاف آليات انزياحها عن المألوف.

يعرفه أدونيس بقوله: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص. فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء. إنه اللغة التي تبدأ حين تنهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[1]. يتبين من خلال هذا القول أن الصَّورة الشِّعرية تبين قدرة الشَّاعر على استيعاب جميع الموضوعات، سواء ما يتعلق منها بالواقع، أو بالخيال. فالصُّورة الشِّعرية لا تتعامل مع اللغة فحسب، إذ إنَّها لا يمكن أن تكتمل إلا من خلال عناصر الأدب جميعها العاطفة والخيال والمعنى ثمّ اللغة، فاللغة هي التي تصوغ الرمز في علاقته مع عناصر الأدب الأخرى.

يسعى محمود درويش في شعره إلى تأسيس علاقة تَوحُّد بين شعوره وشعور المُتلقي، ووسيلته الفاعلة هي الصُّورة، فهو عندما يقدِّم لنا صورة شعرية إنما يقدِّم لنا شعوره، وهو عندما يقدِّمُ لنا شعوره إنما يرمي إلى تحفيز مشاعرنا لاستكناه ما في صورته من أفكار قد تلتقي مع ما نحمله من أفكار، فالصورة تستطيع "بما تحمله من معانٍ مُستمدة من الواقع أن تكون إحساساً نابعاً من الذات"[2].

فالشاعر درويش ينسج الصُّور الجديدة من المعاني المُجدَّدة؛ إمَّا بإعادة صياغة التَّراكيب- مهما كانت



درجتها من حيث الاعتيادية أو الرداءة- عبر تكوين علاقات غير مألوفة سلفاً، حيث أنَّ "مهمة الشاعر أن يحسن صياغتها ويخرجها في صورة جميلة"[3]، وإمَّا بنسج تراكيب جديدة تكون الألفاظ المُستحدثة، والمعاني المُخلَّقة من القاموس الذاتي للشاعر مادتها، ويحدث هذا كلُّه بالاتكاء على الرموز، والاستعارات، والتشبيهات، والكنايات، وغيرها من الأدوات التي يتكئ عليها لتبليغ المعاني والدلالات للمُتلقي بسلاسة.

لعدم إمكانية تناول تقنيات إبداع الصُّورة جميعها في المساحة المُحددة للبحث أكتفي بالرَّمز من دون سواه من أنماط الصُّورة الشِّعرية، رغم أهميَّة الأدوات الأخرى في نسج الصورة الشعرية. فتقنية الرمز كانت ولا زالت أداة فنية ذات أهمية كبرى في صياغة الصور الجديد والمعاني المُتجددة، وهي في الوقت نفسه نمط أسلوبي بارز والذي من خلاله يفهم المُتلقي ما يُراد، وبتحليلها وتأويلها تتكشف دلالات لم تكن بيّنة أو ضمنية، ولهذا المقصد كان اعتماد الشاعر على الرمز ليقدِّم مفاتيح الحلِّ لمقاصده؛ وهو ما يبيّن أهمية الرمز في النصوص الشِّعرية.

إن القارئ لأعمال درويش الشعرية يلحظ بوضوح أن لفظة "الموت" وما يتعلق بها من مُفردات قد انتشرت في أشعاره انتشارا واسعا، وشغلت حيزا كبيرا في عناوين كثيرة من قصائده ونصوصه.

رصد عبد السلام المساوي في كتابه "جماليات الموت في شعر محمود درويش" هذه اللفظة في بعض قصائد درويش الشعرية، وخلص واستخدامها عنوانا إلى جملة من الافتراضيات التي تحقق منها وهي:

ا- الإيمان العميق بأن الإقدام على الموت استشهادا وفداء هو الخطوة العملية التي بإمكانها أن تعيد الحق المسلوب.

ب- الانصراف عن التأمل الفلسفي في الموت بكونه مصيرا ميتافيزيقيا؛ وذلك لأن اللحظة التاريخية كانت أقوى من الانشغال بالفكر التأملي بقضية الموت.

ج- استخدام الشعر كوسيلة لتثوير الشعب وتحميسهم على بذل النفس من أجل استعادة الأرض.

لقراءة المُتخيل الشعري لرموز محمود درويش في أعماله، يتطلب الأمر تقسيم رموزه الدالة على علاقات مُركبة تنتظم في كل علاقة منها رموز مُتقاربة الدلالات، لعل أهمها: علاقة الحياة والموت، وسأنطلق في إبراز هذه الدلالات من سيمياء التضاد كأداة فنية جمالية، هدفها استنطاق النص الأدبي، لما لها من دلالة سيميائية ديناميكية داخل النص المدروس. وفي سياق التحليل السيميائي، يأتي هذا الأمر انطلاقا من تحديد ثنائيات دلالية؛ لإبراز مضامين الرمز في قصائد درويش، يقول:

إني أحبك حين أموت[4]

فالشاعر لم يقل: "إني أموت حين أحبك" فيعتبر الموت مستوى عاليا من مستويات الحياة، وهو قوة تولد الحياة، وتدفع إلى التجدد والتقدم للأمام، وفلسفته في مسألة الحياة والموت تنطلق من معاني التجدد والانبعاث والبداية، لذا نجده يقدم رغبة الموت على رغبة الحياة، مصورا الموت

بصور مُختلفة، حيث يقول :
وبودي لو أموت / داخل اللذة يا تفاحتي
رأيت الصمت / والموت الذي يشرب قهوة
لأنك كنت تمارس موتا بدون شهية
لم ينضج الموت فينا
حتى يُتمّ الشاعر درويش المستوى الذي أراد أن يصل به إلى مفهوم الموت كدلالة على التجدد والانبعاث، وكلمة ينضج لها دلالة واضحة وهي النشوء والتطور والتجدد والانبعاث، يقول: "لم ينضج الموت فينا"، أي لم نمتلك أدوات الحياة التي من أهمها الموت.
هناك نمط آخر من أنماط الموت هو الموت الرومانسي كما. وهو موت المُحب من أجل حبيبته يقول درويش في قصيدته بعنوان "العصافير تموت في الجليل":
"يا ريتا!
وهبناك أنا والموت
سر الفرحِ الذابل فيِ بابْ الجمال
وتحددنا أنا والموت
في جبهتك الأولى
وفي شباك دارك
وأنا والموت وجهان
لماذا تهربين الآن من وجهي
لماذا تهربين؟
فهو ينادي محبوبته ريتا بأعلى صوته وقد توحد مع الموت، الموت الرومانسي، الذي يتمناه العاشق مع معشوقته عندما يكون اللقاء في الحياة أمرا مُستحيلا، إنها لغة الشاعر العذري الذي كان يتمنى الموت؛ لكي يجتمع بمحبوبته يوم المحشر، الشاعر معِ الموت، أصبحا وجهين لعملة واحدة، بلّ لقد توحدا من أجل ريتا المعشوقة، التي صارت تتهرب منه كلما رأته. وهنا يتساءل الشاعر بمرارة وألم من خلال الاستفهامات المُتكررة الممزوجة بالتعجب الشديد، التي تجسد حالة القلق والاضطرار والتوتر التي يعيشها درويش بسبب غياب المعشوقة "لماذا تهربين الآن"؟.
هذا الاستفهام المُتكرر ثلاث مرات في النص يعمق معنى الغياب، ويصور حالة الفقد، وهنا تصير الحياة بالنسبة للشاعر جدباء بلا مطر وقمح وزهور. وكلها رموز للحياة والخصب، والنماء، ويخيم عليها طابع الحزن والسكون والصمت، الذي يرمز للموت.

يقول في قصيدة: "الرجل ذو الظل الأخضر":
نعيش معك
نسي معك
نجوع معك
وحين تموت
نحاول ألا نموت معك
ففوق ضريحك ينْبُتُ قمح جديد
وينزل ماء جديد
وقف الشاعر درويش أمام صورة الصراع بين الحياة والموت، فنجده يحتفل بالحياة تارة، ويلعب مع الموت تارة أخرى، لأن الموت لديه لا يمثل مرحلة نهائية للحياة بشتى صورها، بحيث يمكن للموت أن يكون طريقا إلى الحياة، أو اعتباره حلقة تفضي إلى سلسلة يتكون منها عقد الحياة الطويل، وهذا بيّن في تكراره لطلب الموت.
ظل الشاعر درويش في قصائده يؤكد على أن الموت هو الوسيلة الأنجع للتحرر، وللحصول على حياة كريمة، فاستمر يردد في شعره المُفردات الدالة عليه، حتى أنه استخدم لفظ الموت في أحد مجموعاته الشعرية كعنوان للمجموعة/ مُرتبطا بالعصافير التي تمثل رمزا للبراءة والضعف، وذلك في مجموعة "العصافير تموت في الجليل" الصادرة عام 1969م.
مما تجدر مُلاحظته عند الوقوف على الرموز الرئيسية الدالة على ثنائية الحياة والموت في شعر درويش، أن فكرة الحياة والموت ظلت تلازمه وتشغل باله في إبداعه الشعري، إذ هي عنده المُحرك الديناميكي الأساس لتحقيق استمرارية الوجود، فلا الحياة مرحلة نهائية من شأنها أن تضع حدا لوجود الفرد، ولا الموت كذلك؛ من هنا كانت الرموز في هذا الصدد تؤدي وظيفة رئيسية مفادها التأكيد على التجدد والدوام والصمود.
في موضع آخر، جعلنا الشاعر نحس أنه كان ضمن صعقة من قوة الموت الخارقة، ولكن هذه الصعقة سُرعان ما تلاشت، وبدأ ينظر إليها نظرة مُغايرة، فإذا بالموت كائن يمكن أن يهزم من قبل أمور عديدة. يقول:
أيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض، انتظرني في بلادِكَ، ريثما أُنهي حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي قرب خيمتكَ، انتظِرْني ريثما أُنهي

قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد. يُغْريني الوجوديّون باستنزاف كُلِّ هُنَيْهَةٍ حريةً، وعدالةً، ونبيذَ آلهةٍ ... /
فالشاعر يطلب من الموت أن ينتظره قليلا ليستكمل بعض ما فاته عمله، حيث يبدو الموت رفيقا للشاعر لا عدوا، ولأن درويش يؤنس الموت، يعيد تركيبه في سياق، محاورا له، ومُتشبثا بالحياة.
من مظاهر الجمال في مراثي الذات عند درويش الحوار الشفيف الذي يقيمه الشاعر مع الموت، حيث يأتي الحوار تأكيدا لجدلية الحياة والموت التي يقدمها درويش في صور عديدة ومشاهد متنوعة يحاول من خلالها القبض على مُتخيل الموت باستثمار القدرة التعبيرية والطاقة التشخيصية التي تنطوي عليها اللغة الشعرية. ولعل تشخيص الموت عن طريق إنشاء وضعية تحاورية بين الذات التي تستشعر قرب نهايتها وبين الموت الذي يتأهب لإنجاز مهمته أن يمثل بُعدا جماليا في قصيدته الجدارية التي تطمح إلى تعيين الموت ورسم أطيافه وأشباحه عبر تشييد مُتخيله؛ حيث المحاورة الشعرية أداة جمالية يلوذ بها الشاعر في مواجهة الموت والغياب: "الجدارية ص:50".
يا موت!
يا ظلي الذي سيقودني
يا ثالث الاثنين
يا لون التردد في الزمرد والزبرجد
اجلس على الكرسي!
ضع أدوات صيدك تحت نافذتي
لا تحدق يا قوي إلى شراييني
لترصد نقطة الضعف الأخيرة!
لقد استطاع درويش بفضل ما أتيح له من حدس فني وجمالي يقظ أن يرسم في الجدارية موتا مُختلفا. إذ يشخصه حتى يتمكن من تعيين ملامحه وضبط مُمارساته، مُؤسسا بذلك لجمالية جديدة في مواجهة فعل الموت، حيث يتجسد أمامنا الموت من خلال الرسم الشعري الذي أنجزه درويش موتا أليفا مُختلفا عن صورته في المخيال الثقافي الجماعي. حيث يسعى الخطاب المُباشر للموت الى تجريده من الجوانب المأساوية التي تصاحبه في المُتخيل الإنساني وتحريره من صورته المُفزعة، لتعطيه بُعدا إنسانيا يجعل العلاقة

بين الذات والموت ودية وغير عدائية: ص: "الجدارية ص:59".
فلتكن العلاقة بيننا ودية وصريحة: لك أنت مالك من حياتي حين أملأها
ولي منك التأمل في الكواكب
ويقول في موضع آخر:
فيا موْت! انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهشّ،
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التينِ والزيتونِ في وجه
الزمان وجيشِهِ. سأقول: صبُّوني
بحرف النون، حيث تعبُّ روحي
سورة الرحمن في القرآن. وامشوا
صامتين معي علي خطوات أجدادي
ووقع الناي في أزلي. ولا
تضعوا علي قبري البنفسج، فهْو
زهْر المُحْبطين يذكّر الموتي بموت
الحبِّ قبل أوانِهِ. وضعوا علي
التابوتِ سبْع سنابلي خضراء إنْ
وجِدتْ، وبعْض شقائقِ النعْمانِ إنْ
وجِدتْ. وإلاّ، فاتركوا ورْد
الكنائس للكنائس والعرائس /
أيّها الموت انتظر! حتي أعِدّ
حقيبتي: فرشاة أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقةِ، والكولونيا، والثياب .
هل المناخ هناك معْتدِل؟ وهل
تتبدّل الأحوال في الأبدية البيضاء،
أم تبقى كما هِي في الخريف وفي
الشتاء؟ وهل كتاب واحد يكفي
لِتسْلِيتي مع اللاّوقتِ، أمْ أحتاج
مكتبة؟ وما لغة الحديث هناك،
دارجة لكلّ الناس أم عربيّة.[5] لقد اختار الشاعر شجرتي التين والزيتون من دون بقية الأشجار؛ لأنهما شجرتان تعرفان بطول عمريهما، فجذورهما تضربان في الأرض لفترة طويلة. وليس من الغريب، أن يجمع الشاعر بين هاتين الشجرتين المُباركتين، فقد جمع بينهما النص القرآني مثلاً في قوله تعالى "وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ (1) وَطُورِ سِينِينَ (2)". "التين/2-1".
يؤكد الشاعر في النص الشعري على معاني الثبات والصمود والتمسك بالأرض من خلال حديثه عن صمود التين والزيتون اللذين يتحديان الزمان رغم قسوته، إلا أنهما ثابتان، ولذلك فالشاعر يستلهم منهما الثبات حتى الموت.
رغم أن غصن الزيتون والحمامة يرمزان إلى السلام، إلا أن محمود درويش يربطهما بالأرض، ويجعلهما رمزاً للثبات، لأن الجذور لا تعيش بغير أرض تحميها وتثبتها، يقول في نص آخر[6]:
يا نوح!
هبني غصن زيتون
ووالدتي.. حمامة!
إنّا صنعنا جنة
كانت نهايتها صناديق القمامة!
يا نوح!
لا ترحل بنا
إن الممات هنا سلامة
إنّا جذور لا تعيش بغير أرض..
و لتكن أرضي قيامه!
في النص ثلاثة رموز، كل رمز منها يعطي معنى مُختلفاً عن الآخر وربما مُعاكسا له؛ فنوح يرمز إلى الرحيل، وغصن الزيتون والحمامة يرمزان إلى السلام، أما الأرض فتعني الثبات والإقامة. والشاعر يطلب السلام، ولكن من غير رحيل، فهو يفضل الموت فوق تراب بلاده على الرحيل، فجذوره مغروسة في هذا التراب.
لقد استحضر الشاعر رمز نوح وجعله مُعبراً عن نزعة الرحيل، وكأن الشاعر الآن يرفض الاتجاه الذي ينحو إلى الهجرة القسرية من الوطن وهو في ذلك يفضل الموت في أرضه على الموت في أرض سواها، ويعلن في نهاية نصه أنه ثابت في هذه الأرض ومُتمسك بها إلى أن تقوم الساعة.
الرمز كخيار جمالي وكتقنية فنية لا يقحمه الشاعر مُباشرة في القصيدة بشكل اعتباطي، ولكن يدمجه بطريقة مدروسة، فهو يأتي من اللاوعي ويفرض نفسه على الشاعر كما هو مُبيّن لدى محمود درويش؛ بحيث إن توظيف الرمز الديني هنا لم يكن من أجل التوظيف لحادث أو ظاهرة مرت في التاريخ، وإنما استغل هذا الحدث ليعطيه بُعدا دلاليا وجماليا في القصيدة.
من هنا نُلاحظ بأن الشعر الرمزي في قصائد محمود درويش يفرض على القارئ قراءة واعية تحثه على كشف المعاني الخفية وراء الكلمات، بمعنى أن القارئ أصبح مدعوا إلى المُساهمة في فكرة تقرب القارئ من المقروء ومن الشاعر وبذلك تصبح العلاقة بين الشاعر والقارئ مُتحدة لخوض مُغامرة المجهول للكشف عن سحر القصيدة وسر جمالها وتعددية معانيها.
وبهذا لم يعد الشعر وصفا أو إنشاء أو تأملا بل تجاوز المحسوس و الواقعي للولوج إلى عالم من الإشارات والإيحاءات الرمزية التي ترفع من ذائقة المُتلقي ومستواه المعرفي والقرائي كذلك.

الهوامش:

1 - أدونيس : زمن الشعر ، ص 160.
2 - يحيى زكريا الآغا: جماليات القصيدة في الشِّعر الفلسطيني المُعاصر، دار الثَّقافة – الدوحة، دار الحكمة – غزة، ط1 / 1996م، ص 124.
3 - عزالدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"، دار الفكر العربي، ط3 / 1974م، ص 401.
4 - محمود درويش : الديوان، مجموعة: محاولة رقم 7 دار الحرية للطباعة والنشر بغداد، الطبعة الثانية، ج1/233.
5 - محمود درويش، الأعمال الجديدة، 482.
6 - محمود درويش الأعمال الشعرية الكاملة، ص 57.

فوتوغرافيا

أعبُد صورة!



صالح حمدوني
الأردن

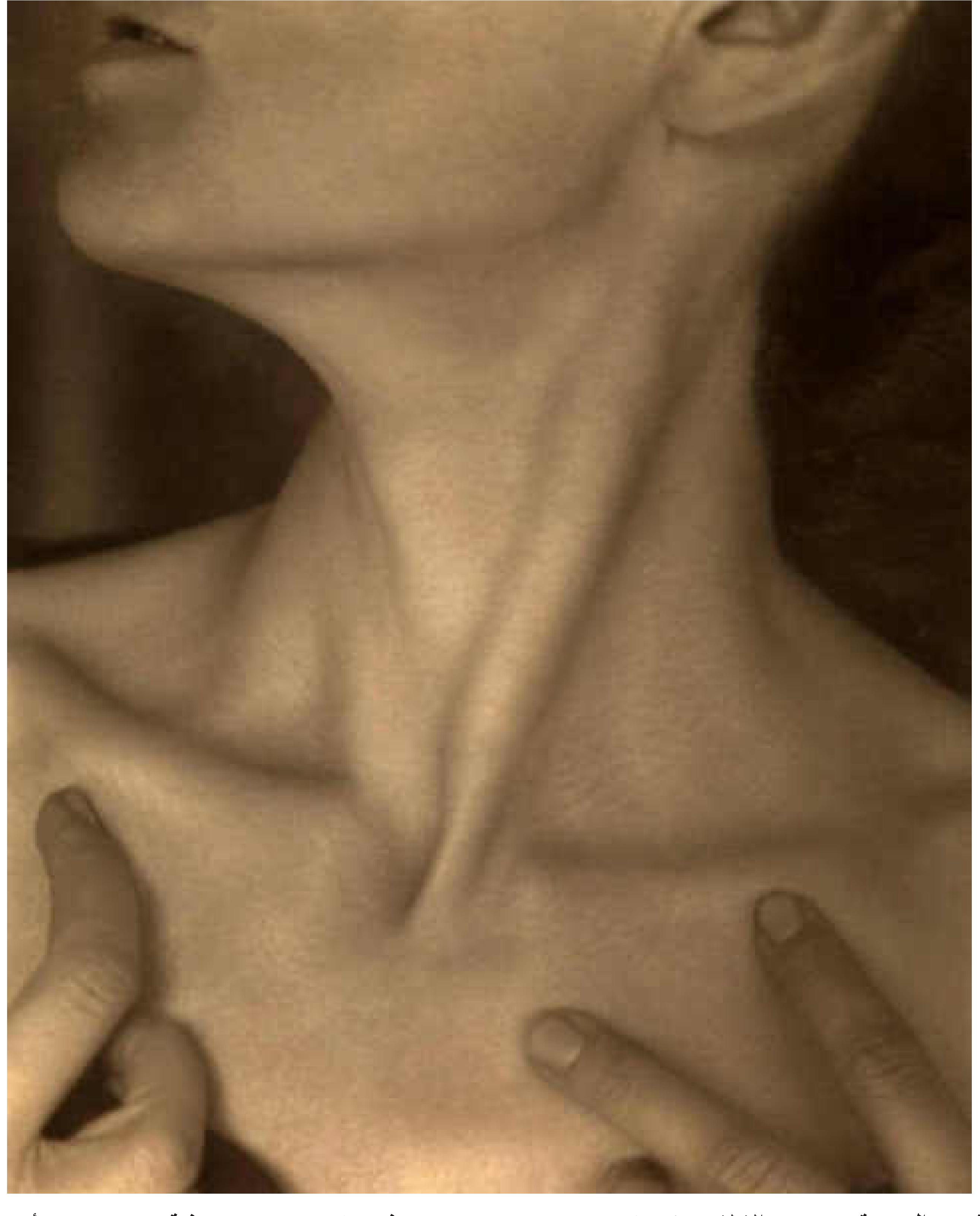
كان أقدم غرض للفن- والفوتوغرافيا فن- هو العبادة والتمجيد والتعظيم عبر صناعة رسومات تعكس رؤية الإنسان عن الكون ومحاولة الإجابة عن تساؤلاته الروحية والمعرفية التي تطورت مع العقل الديني إلى تماثيل وأيقونات ورسومات تجسّد سيرة الأنبياء- فيما عدا الإسلام- والحواريين والرهبان وآباء الكنيسة ورجال الدين في مُختلف الأديان.
استقبلت الكنيسة بفتور وتبرّم وتشكيك أول تجربة فوتوغرافية، كما أعلن محمد علي باشا استغرابه من هذا الاختراع حينما صرخ أثناء حضوره لأول تجربة فوتوغرافية في مصر: "هذا من أعمال الشيطان"، مُنذ هذا الوقت والعلاقة بين الفوتوغراف والدين علاقة مُعقدة. ومثل كل الاختراعات والاكتشافات والتطويرات التي قدّمت خدمات جليلة للبشرية كان الدين يتراجع حدّ الهزيمة غير المُعلنة أمامها. ففي الوقت الذي كان التصوير الفوتوغرافي يغزو العالم ويتوسّع العلم في استخدامه، كان رجال الدين المسيحيون يرقبون بحذر نتاجاته، والمُسلمون يناقشون تحريمه أو جوازه. فخرجت آراء تتبنى التحريم وأخرى تجيزه حسب استخدامه، وفي كل النقاشات كان يوصف بالنازلة، وهي المُصيبة الشديدة لغةً، وفي الفقه: قضية مُستحدثة من قضايا المُجتمع، تستدعي حُكما شرعيا أو فتوى من لدن فقيه تتوافر فيه شروط الفتوى.
تبنّى القول بالتحريم مشايخ من أبرزهم الشيخ عبد العزيز بن باز، وقد حرّم كله بشقّيه الفوتوغرافي والتلفزيوني، مُعتمدين على القول بأنه رغم أن التصوير آلي إلا أنه ينتج هيئة وشكلا، وهذا الناتج يماثل صفات الله تعالى وقدراته فقط، فهو المصوّر: "هو الذي يصوّركم في الأرحام كيف يشاء" آية -6 آل عمران، و"صوّركم فأحسن صوركم" آية -64غافر. والمعروف دينياً أن أي مُحاكاة أو تمثيل لقدرات الله هو مُحرّم باستثناء الضرورة، لذا أجاز بعض المشايخ مثلا الصورة التي تسهّل حياة المواطنين في مُعاملات الدولة الرسمية.
مشايخ آخرون أجازوا الفوتوغراف، منهم الشيخ



Eadweard Muybridge 1877

محمد بن صالح العثيمين، حيث تبنوا وجهة نظر تقول: إن المصور ينقل ما هو مخلوق أصلا، مثل المرآة، فالتصوير ليس فيه تشكيل ولا تخطيط ولا تفصيل إنما حبس الصورة وتثبيتها، وإن كانت وجهة النظر هذه فضّلت الصورة التلفزيونية على الفوتوغرافية كون الفوتوغراف دائم الظهور ويمكن أن يُعلّق في البيوت، بينما التلفزيوني زائل بمُجرد انتهاء البث أو فصل الكهرباء عن جهاز التلفزيون. لكن الفريقين أصرّا على التحذير من الغلوّ في الصور، الغلوّ الذي يدفع إلى تعظيم الصور وموضوعها وبالتالي عبادتها، مُذكّرين بالأنصاب التي استخدمتها شعوب وقبائل كوسيلة تقرّب لله أو عبادة. بالمحصلة، فرض الفوتوغراف نفسه على كل مناحي الحياة اليومية وأصبح من ضرورات العلم والبحث والشارع، ولم يعد للدين سُلطة عليه إلا فيما يرى رجال الدين وتابعوهم ما يتجاوز الحدود- باعتقادهم- ويتعرض لقدسية الله أو مصالح رجال الدين ومقولاتهم. فما زال الدين- كل دين- يمارس رقابة على المُنتج الإبداعي للفنانين والأدباء، ويتجاهل أن الإبداع عملية لا يمكن معرفة إلى أين لها أن تقود المُبدع، ولا ينبغي لها ذلك .وبالتالي من الطبيعي أن تضرب هذه العملية "الإبداع" بعض الأوتار التي تمسّ مقولات الدين ومُسلّماته.

يقول الفوتوغرافي الأمريكي "أندريس سيرانو" المعروف بلوحاته التي تمسّ أفكارا مُكرَّسة في الدين، يقول: "لا يمكن الحصول على المُقدّس بدون الدنس، كما لا يمكن الحصول على الخير بدون الشرّ". أثار رولان بارت قضية الفوتوغراف وتمثيله في الدين عبر سؤاله: "قد أعبُد مشهد، لوحة، تمثال، لكن صورة؟!". وربما قصد محاولة التوفيق بين الدين والفوتوغراف بعد إثارة التمثيلات الفوتوغرافية. فالله في الأديان كلها سامٍ وينتمي إدراكا لعالم مُختلف، وتمثيله في الفوتوغراف- عبر المشاهد التي تدلّ على قدرته وإبداع خلقه وتنوّعه- يبدو مُخلصاً له "لله". ولا يحاول الفوتوغراف التصرّف أو تغيير العالم المرئي الذي خلقه الله، لأن " الكلمة صارت جسداً وحلّت بيننا "يوحنا" 14:1، وفي الحديث القدسي: "ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي" البخاري7559-.



Alfred Stieglitz 1919

لماذا تُمنع الصورة من الإدلاء بشهادتها عن القوة الإلهية إذن؟! . نشأ التصوير الفوتوغرافي في حقبة الثورات الكبرى في أوروبا، وكان تعبيراً عن حالة تنويرية وتحررية سادت خلالها، في مواجهة سُلطات مُتعددة ومُركّبة تمثلت في الكنيسة المُتحالفة مع الأرستقراطية والإقطاع ضد الجماهير الشعبية الكادحة، لذا لا يمكن عزل هذا التطور عن سياقه الإنساني المعرفي التحرري. رغم تحوّله لاحقا إلى أداة معرفية موضوعية في مُختلف المجالات، كما تحوّل في نفس الوقت إلى أداة توجيه وسيطرة مع تطور الصحافة والإعلام، وهذا ما أكسبه أهمية إضافية وخصوصية في آن معاً.

في إطاره المعرفي كان التصوير وسيلة لاستكشاف مجاهل الأرض والإنسان، ومُنذ صرخة الفنان بول دي لاروش: "مات فن الرسم اعتبارا من اليوم" عام 1835م أخذ الفوتوغراف يُعلن حقيقية موضوعاته في مُقابل تخييلات الرسامين، وفي كثير من الموضوعات- العلمية والاستكشافية خصوصا- أحرج رجال الدين وأصبح واحدا من أهم مصادر تشكيل وعينا المعرفي والجمالي والإنساني . الجسد البشري واحد من أهم تمثيلات الفوتوغراف التي حاول- ويحاول- الدين مُمارسة الرقابة عليها. والجسد كموضوع بما يعنيه ويحمل من أسئلة معرفية تقترن عادة بمفاهيم الحرية والانفتاح والسيطرة والذكورة. وعبر التاريخ كان الجسد حاضرا في الفنون ومصدر إلهام للفنانين



Lajos Keresztes



Andre Kertesz

مُنذ عصر النهضة، وتطور تناول الجسد من الكلاسيكية إلى الفن المُعاصر، ومن الاعتماد على النِسَب وتقليد الطبيعة إلى طرق إبداعية جديدة تتجاوز المُحاكاة إلى الانفعالات والتعبيرات والدلالات النفسية. وصار الجسد العاري في الفوتوغرافيا موضوعا في العديد من الدراسات كدراسة حركة الجسد كما هو الأمر عند إدوارد مايوبريدج عام 1877م، أو كصور فنية كما أنتجها ألفريد ستيغليتز عام 1919م، أو كما تطور في الفوتوغراف وصولا إلى الفن المفاهيمي الأحدث.

تقول الفنانة الفوتوغرافية الإيرانية شيرين نشاط: "لجسد الإنسان وتعبيراته قوة بالغة. فربما تكون المرأة الظاهرة في الصورة مُسلحة وخطيرة للغاية، لكن عينيها مُعرّضتان للخطر لأقصى حدّ، وخائفتان ومُفعمتان بالشكوك. بالنسبة لي، يُنبئكَ ذلك أيضاً بشيء ما عنّا، نحن الذين تُغسل أدمغتنا في الكثير من الأحيان، أو يُتحكّم فينا من جانب قوى أخرى". أنتج الدين من جانب، والاستشراق الأوروبي من جانب آخر صورة نمطية للجسد، تقوم على قوامة الرجل والشعور بذكوريته من خلال السيطرة على الأنثى وتغييبها، كما مارس الاستعمار ثيمة السيطرة على أجساد المُستَعمَرين. في الفوتوغراف الحديث ثمة محاولات لخلق رؤية ومفهوم جديدين عن الجسد، تمثلت بداية في أعمال الفوتوغرافي أندريه كيرتسز الذي أدخل مفاهيم السوريالية على الفوتوغراف بتشويه الجسد وتحميله معنىً نفسياً يعبر عن التناقضات الإنسانية.

لاحقا أصبح التعبير عن الجسد يرتبط أكثر فأكثر بمفاهيم الحرية والجنس، وهو ما وضعه في مواجهة الدين وقيم المُجتمع وأسئلة الهوية. عزّز ذلك الثورة التكنولوجية العظيمة التي حوّلت وبدّلت وفرضت العديد من المفاهيم، إن كان على مستوى الذات أو على مستوى المُجتمع أو على مستوى العلم. فأصبح الفوتوغراف وسيلة لإعلان الهوية وتقديم مُقترحات ثقافية ترتبط بالوعي وإعادة إنتاج الثقافات المُتمردة على الدين والمُجتمع. في شرقنا العربي عبّرت فوتوغرافيات



التونسية مريم بودربالة

عن هذه التغيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية والدينية من خلال تجاربهن عن المرأة وما يطالها من قمع وتغييب وتعمية على هويتها الثقافية والذاتية.لذا واجهت تمثيلاتهن الفوتوغرافية مُعارضة دينية وضغوطا اجتماعية تعارض الفن عموما والأنثى كفنانة.
مريم بودربالة فنانة تونسية تجمع في أعمالها بين التقنية والرؤية المُعاصرة، تحكي في أعمالها يومياتها الاجتماعية ورؤاها ومواقفها، أنجزت مشروعها الفوتوغرافي "بدويات"، وصوّرت نفسها فيه عارية تغطّي جسدها بأزياء تقليدية تونسية وتؤدي حركات راقصة. تشير الأزياء التقليدية التي تغطي جسدها إلى التاريخ والإرث الثقافي التونسي، وتتعرض لمفاهيم الجسد والعري عبر إخفاء أجزاء من الجسد لتحوّله إلى موضوع بحسب المفاهيم الفنية الحديثة. هذه الثنائيات قديم/ حديث، كشف/ تغطية تثير تساؤلات الموروث الديني والثقافي وتختبر مقولات ومفاهيم المُجتمع التقليدي.
تقول مريم: "أغطّي لأكشف، أستر لأُظهِر، أخفي لأُبرِز" لتؤكد على هويتها الذاتية وارتباطها بالهوية الثقافية واستقلاليتها. هذه الثنائيات المُتناقضة هي إدانة للنظرة الاستشراقية الأوروبية التي كرّست جهدها لتخليص المرأة العربية من موروثاتها والتحرر من قيود الجسد لمُجرّد التعرّي من دون أي اعتبار لتاريخ طويل من البناء الثقافي الذي تكرّس في الذهنية العربية، ومن دون اعتبار للقضايا الحقيقية للمرأة في المُجتمع العربي، والتي لا تنفصل عن مُجمل قضايا مُجتمعها التي تطال وتقيّد الجميع فيه سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ودينيا.
الفوتوغرافية اليمنية بشرى المتوكل ذهبت إلى اشتراطات المعرفة والوعي عبر سؤالها الكبير "ماذا لو؟" في واحد من مشاريعها، ومشروعها الآخر "سلسلة الحجاب"، حيث حاولت مُعالجة القوالب الدينية الصارمة التي نشأت عليها. فتناولت بجرأة موضوع الحجاب من وجهة نظر امرأة مُسلمة، صوّرت فيه طرق ارتداء الحجاب لتكشف الطرق التي تؤثر فيها الملابس على هوية الفرد ووعيه.

فيما عرضت في مشروعها "ماذا لو" لوحات تفترض فيها تبادل الأدوار بين الرجال والنساء، فماذا لو لبس الرجال حجاب المرأة؟ وتقول بشرى: إن حتى الرجال في مُجتمعها اليمني يرزحون تحت عبء معايير اجتماعية للاحتشام واللباس الفضفاض وتغطية الرأس كتعبيرات دينية!

اليمنية بشرى المتوكل






سينما
ملف العدد:
الفن والدين

سينما

الدين والسينما وميكروفون الدعاة!



أشرف سرحان

مصر

الدين والسينما قد يتشابها ويتقابلا في نقاط ارتكاز جوهرية في بناء كل مُنهم. الدين فيه نص يعتمد عليه في بناء الدين وشريعته- كتاب مُقدس- يتلى علي جمهور المُصلين في أماكن خاصة، ويقوم به شخص أو أشخاص- مُؤدِ شعائر دينية- السينما كذلك فيها نص يعتمد عليه في بناء الفيلم تماما ونوعه- سيناريو وقصة- يُعرض علي جمهور في أماكن خاصة، ويقوم مُمثل أو أكثر- مؤدِ فنون الأداء- بمعني أن العناصر الأربعة في كل من الدين والسينما واحدة، وهي الركائز الأساسية والوحيدة للدين والسينما، ومعايير أداء كل من المُمثل والمُخرج وجودة السيناريو ومكان العرض.

هذه المعايير نفسها التي تقيس نجاح وجماهيرية الفيلم. وكذلك مُؤدي الشعائر الدينية حتي يستطيع التأثير في جمهور المُصلين أو المُستمعين يجب أن يتقن الصنعة، ويمتلك فنون الأداء والإقناع ليصل سلسا إلى جمهوره المقصود. ربما يشكل هذا الربط بعضا من اللغط عند البعض ممن يحملون على عاتقهم شوفونية إيمانية، وربما يتم اتهامي بالإلحاد من بعض الذين يعتقدون إني أقصد دينا مُعينا، ولست معنيا بما يصدر؛ فنحن نعيش في فترة أكروباتية يتصدرها بهلوانات وببغاوات ملونة كثيرة.

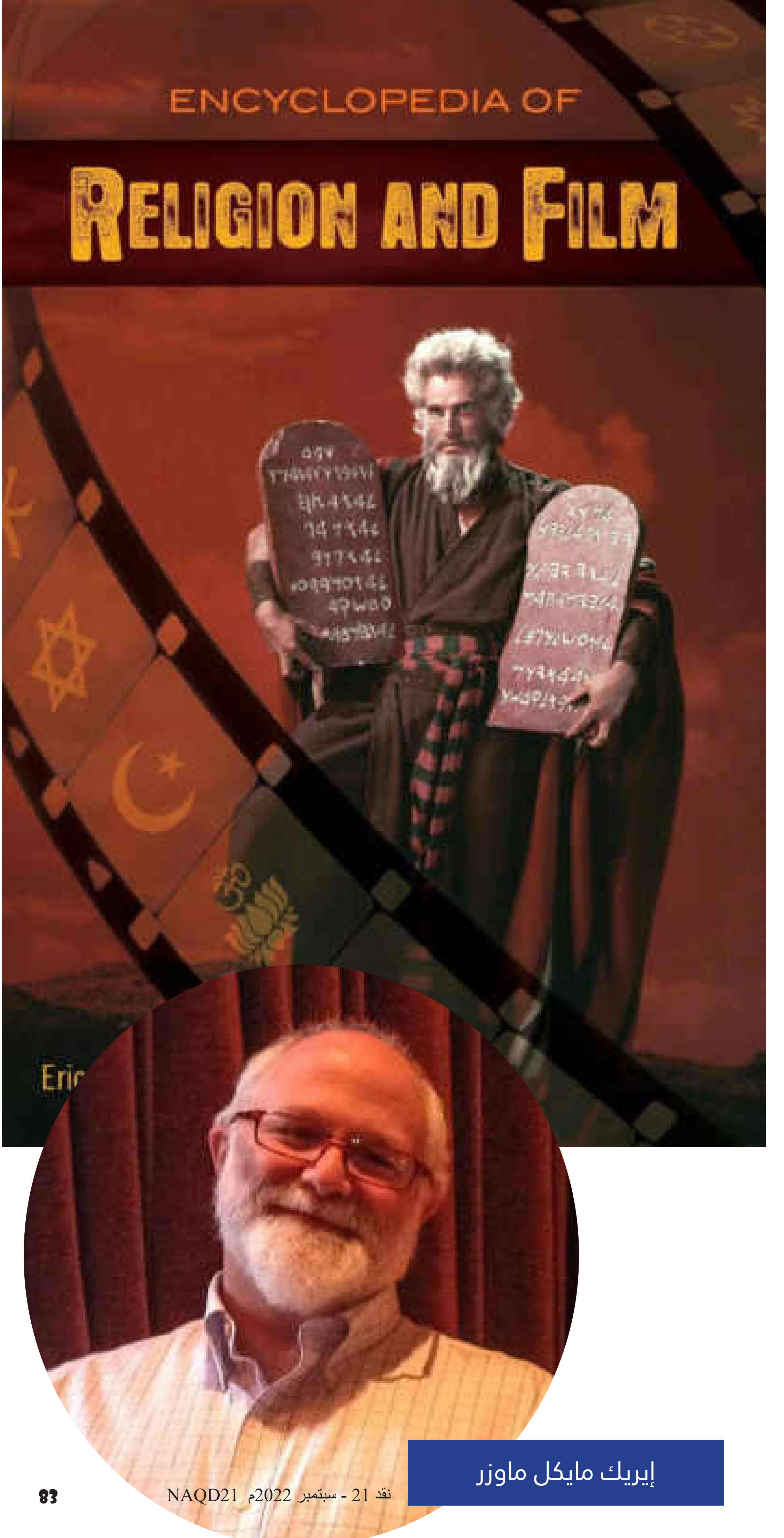
الموضوع المطروح يتحدث عن السينما واستغلالها لصالح الدين بمفهوم فني وبرجماتي في نفس الوقت. وإمعانا في التوضيح، الدين يحتاج إلى السينما أكثر من احتياج السينما للدين، ومُنذ بدأ فن السينما تم استغلاله في ترويج المفاهيم الدينية بشكل كبير ومع ذلك لا توجد أجوبة نهائية قاطعة أو تصورات ثابتة يمكن من خلالها فهم العلاقات التبادلية القائمة بين الدين، مهما كانت تجلياته، والسينما، مهما يكن معيارها ونمطها الفني أو حتى "اللافني".

في ترجمة لجزء من موسوعة الدين والفيلم، والتي نشرها- إيريك مايكل مازور- يقول: مُنذ بدايات السينما الصامته كانت هناك أفلام دينية، ولم يغب

الدين يومًا عن الشاشة الفضية مُنذ مرحلة النشأة والبدايات التي كانت فيها السينما صامتة لا صوت فيها إلا صوت البيانو يتردد عبر أرجاء قاعات السينما المُظلمة. ففي هذه المرحلة، مرحلة البواكير والسينما الصامتة، تفتق ذهن مُنتجي هوليوود على "حيلة إنتاجية"- قياسا على ما يعرف عند رجال الدين "بالحيل الفقهية"- إمعانا في استغلال الفيلم، فقد عمدوا إلى تصوير مقاطع مُقتبسة من آيات "الكتاب المُقدس"، لم يدفعوا فيها دولارا واحدا مُقابل حقوق التأليف- وهل كان الربُ ليطالبهم من عليائه بهذه الحقوق؟!- ولأنَّ مُنتجي هوليوود أرادو أن يجمعوا في استغلالهم بين المال والفن- استحياء من أنفسهم أو ربما استحياء من الرب!- فقد قلصوا قدر الإمكان من اللوحات السوداء التي جرت العادة يومها بأن تكون فواصل تُكتب عليها نصوص الحوارات أيام أن كان رواد السينما حينها من العارفين بنصوص الكتاب المُقدس ومن الحافظين عن ظهر قلب لما جرى بين شخصياته؟

إن العلاقة بين السينما والدين قديمة مُنذ العقد الأول للسينما، شهد ما لا يقل عن ست نسخ مصورة من حياة يسوع المسيح وآلامه، بما في ذلك تلك التي صنعها مُخترعو الفيلم أنفسهم، توماس إديسون ولويس لومي إمير. استمرت شخصية يسوع المسيح في كونها موضوعا شائعا للفيلم ومحكا للجدل السينمائي طوال القرن العشرين.

كانت التوليفة في بدايات السينما حينها مثالية حقا: مُنتج لا يدين بدولار واحد للمُؤلف، ومُؤلف- هو الرب- لا يطالب بحقوقه؛ لأن أيَّ نص يُنسَب إليه هو عبارة عن إشهار مدفوع الأجر لاحقًا- في الآخرة- وجمهور يعرف مُسبقًا فحوى الفليم، بل ويحفظ عن ظهر قلب نصوص الحوارات بين الشخصيات ويتماهى معها. إنها آلة الاستغلال الديني التجاري التي سعت مُنذ بواكير السينما إلى بسط سُلطانها على الصورة بعدما نجح الأخوان لوميير في تحريكها، آلة كأنما استشعرت إمكانيات السينما والفيلم؛ فحاولت تحجيمه وجعله في صفها واستثماره إلى أقصى الحدود.



إيريك مايكل ماوزر



إنها تتكرر هذه الأيام الأكروباتية عبر أنماط الميديا المُختلفة، نفس المحاولة في مسعى منها إلى الهيمنة على جمهور المُتابعين من خلال السيطرة على الصورة، أفكار ومُعتقدات!

أظن أن هناك ثلاث زوايا رئيسية للعلاقة بين الفيلم والدين. الأول يمكن أن يسمى "الدين في الفيلم"، وهي طريقة لتحليل الأبعاد الدينية للفيلم من خلال التركيز بشكل أساسي على محتواه السردي. "الفيلم كدين" هو النهج الرئيسي الثاني، ويستند إلى أوجه الشبه الرسمية بين الأنماط الجمالية للفيلم والمُمارسات الدينية. أخيرا، هناك اهتمام "بالتجربة السينمائية والطقوس"، حيث يكون للتركيز على المُشاهدة وعلاقتها بالطقوس الدينية، وسواء كانت حبكة الفيلم مبنية على مسيح ، أو قديس، أو شيخ أزهرى، أو بوذي، أو إعادة تمثيل لنص مُقدس، أو حتي فيلم وثائقي عن طقس صوفي، فإن الدين يظهر في الفيلم بشكل يربط دوما ويؤكد على العلاقة بين الفيلم والدين!

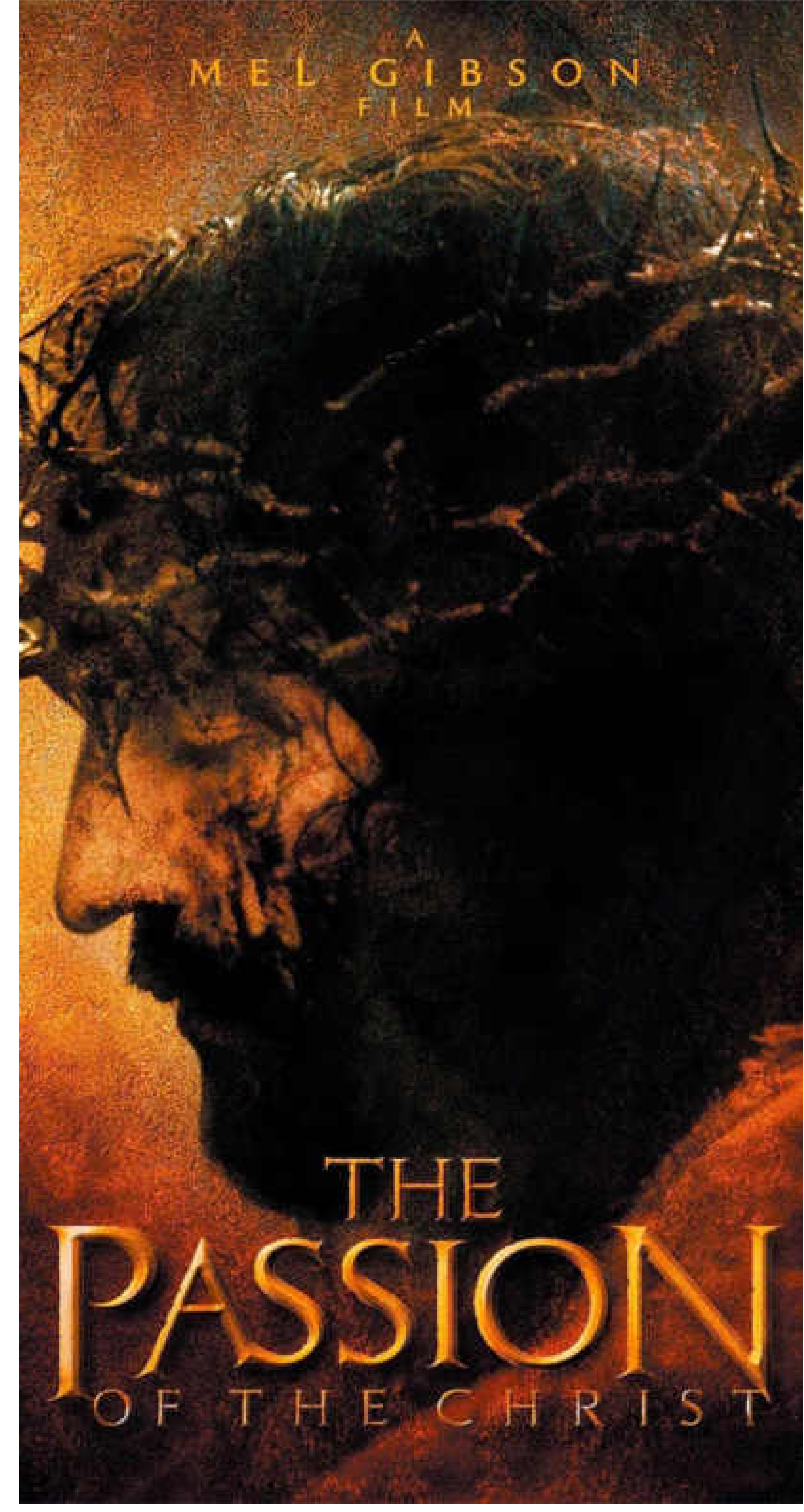
مُنذ بدايات التسعينيات في القرن الماضي في الغرب بدأ علماء الكتاب المُقدس واللاهوتيون في إلقاء نظرة ثانية على الثقافة الشعبية السينمائية لدى الجمهور، ووجدوا ثروة من الموارد في الفيلم، لا سيما في الفيلم الشعبي. أعاد اللاهوتيون المسيحيون صياغة أفكار حول العلاقة بين المسيحية والثقافة، وقرروا أنه يجب أن يكون هناك تفاعل مع الثقافة، حيث يكون الفيلم أحد التعبيرات الثقافية بامتياز في الحياة الحديثة. واقرب مثال على ذلك نشاطات المركز الكاثوليكي في مجال السينما في مصر واشتراكه الدائم في فعالياتها الكبرى.

ما هو مُثير للاهتمام حول قدرة الفيلم على إعادة ترتيب "العالم كما هو" أن كثيرا من نقاد السينما وفنانيها تعاملوا مع السينما على أنها "وحي" كسحر، و"مُعجزة" تلخص الأفكار وتصوغها بطريقه سهلة، بل إن بعضهم قال: إن الفيلم هو إعادة سحر مُحتملة لعالم حديث فقد القدرة التعبيرية من الاغتراب بسبب الحياة الصناعية الحديثة! سوف يظل الدين في حاجة ماسة للسينما لإعادة صياغة أساليب الإقناع وجذب المُريدين وطرح قضايا الدين، وعلى نفس المنوال فإن فناني الأفلام "مُنشغلون بها دوما وبشكل أساسي، ويتعاملون بشكل خيالي مع مشاهد الولادة والجنس والموت والبحث عن الله بروح نابعة من ثقافة مُجتمعاتهم، ثم تتحول العلاقة بين الطقوس الدينية والسينما، وتستكشف كيف تخبرنا السينما بسحرها

شيئا عن "الدوافع الجمالية وراء الطقوس الدينية". بين حركات الكاميرا، واستخدام اللون والضوء، والتمثيل الذي يمكن أن يخلق عوالم مُميزة من خلال تكوين طقوس المكان والزمان، إن الكشف عن هذا العالم السينمائي هو في حد ذاته نوع من الفعل الكوني. يساعد على خلق إحساس بالعالم بسمات مُميزة ويخلق عالما صالحا للسكن مليئا بالمعنى الأسطوري والرمزي.

دار العرض بجوها واندماج المُشاهد ودخوله في عالم الشاشة والحلم مثل الصلاة، ومكان العبادة الذي يعطيك إحساسا بعالم آخر أو بوابة إلى عالم آخر. تخلق التجربة الجمالية لعالم الأفلام مساحة مُقدسة على عكس العالم اليومي والضوضاء ونكد الحياة؛ فتجربة الانغماس في ظلام المكان ودراما الفيلم تصبح بوابة السماح للناس بالتفاعل مع العالم البديل من الأساطير التي تساعد في إنشاء تلك العوالم السحرية، ومن هنا الدين يحتاج السينما والعلاقة تبادلية بشكل ما.

في النهاية أتمنى لميكروفون الدعاة السلامة، وعدم سب السينما والأفلام، وأن يحذوا حذو الغرب والكنيسة في تعاملهما مع فن السينما؛ فالزمن غدار، وقد تحتاج الفيلم لدعوتك.



الدين والفن ينتصران للإنسانية وينبذان التطرف!

سينما



جورج صبحي
مصر

مُنذ فجر التاريخ وخروج الإنسان الأول من الجنة، بعد خطيئته، وكسر وصية وأوامر الله ونزوله إلى الأرض والدخول إلى هذا العالم الفاني المليء بالآلام والأوجاع والتجارب، لم يترك الله الإنسان هكذا حتى وهو في عِز عِصيانه، بل أنزل له الأديان والرسالات السماوية والأنبياء والرُسل ليكونوا جميعاً خير دليل ومُرشد له في حياته الجديدة على الأرض، دليل ومُرشد للإرادة الإلهية التي تريد خير وصلاح البشر، وتريد إعمار الأرض بكل شيء مُثمر وللبُنيان والمنفعة العامة؛ حتى يعود الإنسان مرة أخرى لحضن الله بعد القيامة والحساب إذا ما كان عمله خيراً، أو يخسر الله ويدخل إلى الجحيم الحقيقي إذا ما كان عمله شراً.

فقد أنزل الله رسائله السماوية لمنفعة وخير وإرشاد الإنسان، وعَلمه ما لم يعلم من العِلم بمُختلف فروعه، وأودع فيه من مواهبه وإبداعه، وهو الخالق الأعظم، ليكون الإنسان هو ظِل الله على الأرض، له منه بعض العِلم، وله منه أيضاً بعض الفن والإبداع الفني، فالله كما هو الخالق الأعظم هو أيضاً الطبيب الأعظم، كما أنه أيضاً الفنان الأعظم ومُبدع الكون.

إذن، فالفن ليس باختراع بشري، بل هو في جوهره وحقيقته من الله وعمله وإبداعه، أما ما بعد هذا فهو من اجتهاد الإنسان بناءاً على ما تعلمه من الله خالقه وخالق ومُبدع الكون، وهنا تكمن المُشكلة والمُعضلة العملاقة، فأحياناً، بل كثيراً ما يشطح الإنسان في اجتهاده وإبداعه هذا، بل كثيراً ما يُغريه الشيطان ويوسوس له بهذا الإبداع والفن؛ فينجرف به بعيداً عن خالقه وتعاليمه، وبعيداً عن جوهر ومعنى ومغزى هذا الإبداع والفن أساساً، والذي يُعرف في أبسط تعاريف الفن بأنه: "عبارة عن مجموعة متنوعة من الأنشطة البشرية في إنشاء أعمال بصرية أو سمعية أو أداء "حركية"، للتعبير عن أفكار المُؤلف الإبداعية أو المفاهيمية أو المهارة الفنية".

إذن فالفن كالعِلم من نَتاج فِكر المُبدع أو الفنان، فإذا



قنديل أم هاشم 1968م

ما انحرف أو شطح فِكر هذا الفنان أساساً، فالنتيجة أيضاً هي فن وإبداع انحرف وشطح بعيداً، ولكن بعيداً عماذا؟

بعيداً عن مُبدعه هو شخصياً ومُلهمه الأعظم لفنه وإبداعه، هذا وهو الله الفنان والمُبدع الأعظم.

هذه المُقدمة تشرح وتُمثل ببساطة مُعضلة الدين والفن، أو تحديداً عن فن السينما، فتصبح مُعضلة الدين والسينما، وبتحديد أكثر عن السينما المصرية، فتصبح المُعضلة هي: الدين في السينما المصرية! هذه المُعضلة، وهذه العلاقة الشائكة شديدة الحساسية والاحتقان أيضاً، والتي برغم تعقيدها إلا أن حلها في مُنتهى السهولة، وهو ما شرحناه في المُقدمة ببساطة.

لكن كيف حَلت السينما المصرية هذه المسألة المُعقدة، وكيف عالجتها؟ وهل عالجتها من الأصل؟ أم أعطتها المُسكنات، أم تناولت الموضوع بسطحية مقصودة؟

للإجابة عن هذه الأسئلة دعونا نذهب سوياً في رحلة قصيرة عبر "بعض من الأفلام وليس كلها" من التي قدمتها السينما المصرية وتناولت فيها مسألة "الدين" من ضِمن أحداثها، سواء فكرة "الدين" نفسها، أو تناولت شكل وحياة الشخص "المُتدين"، أو فكرة علاقة الإنسان بربه أساساً.

الشيخ حسن "ليلة القدر" سابقاً 1952م:

بدأت السينما المصرية مُنذ هذا العام وهذا الفيلم في تقديم تيمة "الدين" في الأفلام بشكل مُباشر وواضح، وذلك لمجموعة مُتغيرات سياسية واقتصادية في أغلبها أثرت على العالم أجمع وليس على مصر فقط، والتي كان من أهمها انتهاء عصر الامبراطوريات الكبيرة مثل "بريطانيا العظمى"، وانتهى معها عصر وزمن الاحتلال العسكري الصريح للدول الصغيرة من الدول الكبيرة، مما شكّل معه شكلا جديدا أكثر صراحة ومُباشرة على الحياة العامة والفن، عصر وزمن جديد بدأت تسقط فيه الأقنعة المُزيفة وتظهر فيه الوجوه الحقيقية.

لكن بداية هذه الأفلام في السينما المصرية لم تكن موفقة لأكثر من سبب أهمها:

-1 في هذا الفيلم تحديداً وهو اعتماد فكرته الأساسية على المقارنة بين الأديان، وهو شيء لا يمكن أن يكون مكانه فيلم سينمائي، بل هو يعتمد على الناحية العلمية المبنية على دراسة أصول الدين من مُتخصصين من علماء ورجال الدين سواء الإسلامي منه أو المسيحي أو اليهودي، وهذا من ناحية دراسة أصول الدين.

-2 من ناحية أخرى، فقد ركز الفيلم على فكرة ترفضها الأديان السماوية أساساً، لكنها مُغلفة بشكل يوحي بأنها مسألة اجتماعية أكثر منها دينية، ألا وهي فكرة تفضيل دين سماوي مُعين على الآخر، وهي مسألة ضد الفكر الإلهي أساساً وبمنتهى الوضوح للعقل البشري الذي يرى ويعرف ويؤمن بأن الله أرسل ثلاث رسائل أو أديان سماوية للتكامل فيما بينها وليس للتفاضل بلُغة الرياضيات "تكامل، وليس تفاضل".

لهذان السببان تحديداً، بالإضافة إلى المُباشرة في إيصال هاتين الفكرتين بطريقة



تظهر وكأنها خُطبة أو عِظة عن كونها فيلم سينمائي يستخدم اللغة السينمائية المرئية لتوصيل أفكاره والتعبير عنها فقد هُوجم الفيلم من أصحاب الفِكر والمُثقفين الذين أدركوا عدم توافق أفكاره مع المُعتقدات الدينية سواء الإسلامية منها أو المسيحية على حد سواء، بالإضافة لحساسية الوقت، سياسياً، الذى قُدم فيه الفيلم وهو قبيل ثورة يوليو 1952م، وذلك في عرضه الأول بعنوان "ليلة القدر"، والذي تم منعه من الاستمرار فيه بعد أسبوع واحد فقط، ثم عرضه الثاني بعد الثورة ومنعه أيضاً، ثم عرضه للمرة الثالثة بعد تغيير اسمه "للشيخ حسن" وإضافة سبع دقائق له استرضاء لمُعارضيه، وتم منعه أيضاً.

لكن بعد كل هذه السنوات ظهر الفيلم على الإنترنت وهو مُتاح للجميع لمُشاهدته وتقييمه، مما يدل على أن السينما هي ذاكرة الأمة، وهي ذاكرة لا تموت ولا تسقط بالتقادم.

الناصر صلاح الدين 1963م:

هو فيلم حربي في المقام الأول ولكنه يتضمن في أحداثه موضوع تاريخي عن الحروب الصليبية من الغرب ضد الشرق، وهي حروب اتخذت من الدين ستاراً لها، ولكنها في حقيقتها التي لا تخفى عن أحد هي لأهداف سياسية عسكرية استعمارية في الأساس، ويتضح من هذا الفيلم الأيقوني، والذى لا يعتبر تاريخياً صِرفا، بقدر ما هو يمثل وجهة نظر صانعيه في التاريخ إن جاز لنا التعبير، أو بتعبير آخر هو التاريخ من وجهة نظر صانعيه، ومع ذلك فهو يوضح بين أحداثه شكل وصورة العلاقة بين المُسلمين والمسيحيين في الشرق والغرب في هذه الحُقبة التاريخية المُهمة جداً، وكيف كان الشرق دائما في حالة تقبل للآخر المُختلف في الدين والعِرق واللون، وذلك في مُقابل التَحزُب والحروب الموجودة في الغرب.

قنديل أم هاشم 1968م:

يعتبر هذا الفيلم بداية النضج الحقيقي في تناول السينما المصرية لجزء من مسألة الدين، وهي فكرة التبارك بالأضرحة لأولياء الله الصالحين، ومن أسباب نضج هذا الفيلم بالإضافة إلى لغته السينمائية شديدة الرُقي، مروراً بموضوعه الحساس للغاية وكيفية تناوله وتقديمه، وصولاً إلى رسالته وهي أهم سبب لنضجه.

رسالته: في عدم تحدي مُعتقدات الناس حتى لو كانت خاطئة، بل توجيههم بالدين والعلم معاً، ولكن بأسلوب مُناسب لمستواهم الفكري، وليس بالتعالي على مُعتقداتهم ولا بالعنف أو الشدة في التعامل معهم ومع تلك المُعتقدات، وهي رسالة لو أدركها الجميع لجنبتنا كوارث مرت بنا في سنوات وعقود وحقبات تاريخية لاحقة لسنة إنتاج هذا الفيلم القيم.

ملحوظة مُهمة:

يخرج من الأفلام التي نذكرها هنا ما أنتجته السينما المصرية في الستينيات تحديداً من أفلام دينية بحتة تشتمل: قصص الأنبياء والمُرسلين وأولياء الله الصالحين وظهور



الرقص مع الشيطان 1993م

الأديان، مثل:
"وإسلاماه"، و"فجر الإسلام"، و"رابعة العدوية"، وغيرها من الأفلام؛ لأنها أفلام توثق الحوادث الدينية التاريخية ولكن بأسلوب فني، مثل الأفلام الأجنبية التي تناولت حياة السيد المسيح والقديسين.
أما ما نتناوله هنا فهي الأفلام المُؤلفة من منظور وفِكر إنساني وفني بحت، وتناولت من ضِمن أحداثها مسألة "الدين" من هذا المنظور الإنساني.

الشحات 1973م:

هو خطوة أخرى شديدة النضج نحو تناول السينما المصرية لمسألة "الدين"، وتحديداً في هذا الفيلم الذي تناول علاقة الإنسان بالله، ومحاولة الإجابة من هذا الإنسان عن سؤال من هو الله؟ وأين أجده، أو أستطيع الشعور به؟
هو فيلم يعبر إلى حد كبير وباختصار عن رحلة الإنسان من الجنة مع الله إلى العصيان والضلال، ثم العودة والهداية مرة أخرى، بعد تساؤل كبير بطول الفيلم عمن هو الله وأين أجده؟ لتأتي الإجابة على لسان صديق البطل في مشهد النهاية وآخر جملة حوارية بعد رحلة من المُعاناة مع هذا التساؤل هى هُنا مُدة الفيلم، والإجابة هي: "إن ما تبحث عنه هو في الحياة وليس في الخيال، ليجيب البطل بأن الحقيقة قريبة من الحلم".

الإخوة الأعداء 1974م:

في خطوة جريئة أخرى تناول هذا الفيلم لأول مرة في السينما المصرية شخصية وأفكار وحياة الشخص المُلحد، وهي الشخصية التي لعبها باقتدار الفنان الكبير "نور الشريف"، ولكن لأن الفيلم مأخوذ من الأصل الأجنبي عن الرواية الروسية الشهيرة "الإخوة كرامازوف" للكاتب الروسي "فيودور دوستويفسكي"، فقد يقلل ذلك من أهميته كفيلم من أفلام السينما المصرية عن مسألة مُتعلقة بالدين.

قلب الليل 1989م:

بعد سنوات عديدة يأتي لنا مرة أخرى فيلم عن نَص العالمي "نجيب محفوظ" بعد فيلم "الشحات" في السبعينيات، ومرة أخرى مع الكبير "نور الشريف" كبطل القصة التي تمثل تنويعة أخرى من أديب نوبل على فكرة رحلة الإنسان من خروجه من الجنة مروراً بالضياع والبُعد عن الله، وصولاً في هذه المرة إلى المزيد من حالة التوهان والضياع والمُعاناة وليست الهداية كما في فيلم "الشحات"، فبطل الفيلم تمرد على شخصية الجد في الفيلم "فريد شوقي"، وهي الشخصية التي لها رمزيتها ودلالتها الواضحة وخصوصاً مع كادرات المُخرج "عاطف الطيب"، فحَرمه الجد كما حَرم والده من الميراث، لتبدأ رحلته التي أرادها مليئة بالحرية والاختيار، ليجدها مليئة بالأوجاع والتجارب غير المُنتهية إلا

بالعِلم وحده.

الإرهابى 1994م:

رغم كونه فيلما تجاريا، ورغم أنه تم إنتاجه بتكليف مُباشر من الدولة آنذاك، رغم التشابه الواضح بينه وبين الفيلم الخالد "في بيتنا رجل" 1961م لمن يقرأ الفيلم بعمق فيجد أن الكاتب "لينين الرملي" يمكن أن نذهب بأنه أعاد فك وتركيب الفيلم الأول ليُنتج لنا فيلم "الإرهابي"، ورغم الفارق ما بين شكل الأسرة المصرية المتوسطة في الفيلم الأول عن شكل الأسرة المُقدمة في الفيلم الثاني.

نقول: رغم كل هذا إلا أنه رصد رحلة الشخص المُتطرف دينياً من التشدد والتزمت إلى الوسطية الدينية والعودة عن أفكار تكفير المُجتمع واستحلال دمه وماله، ومُراجعة أفكاره ككل، بل إيمانه وعلاقته بالله.

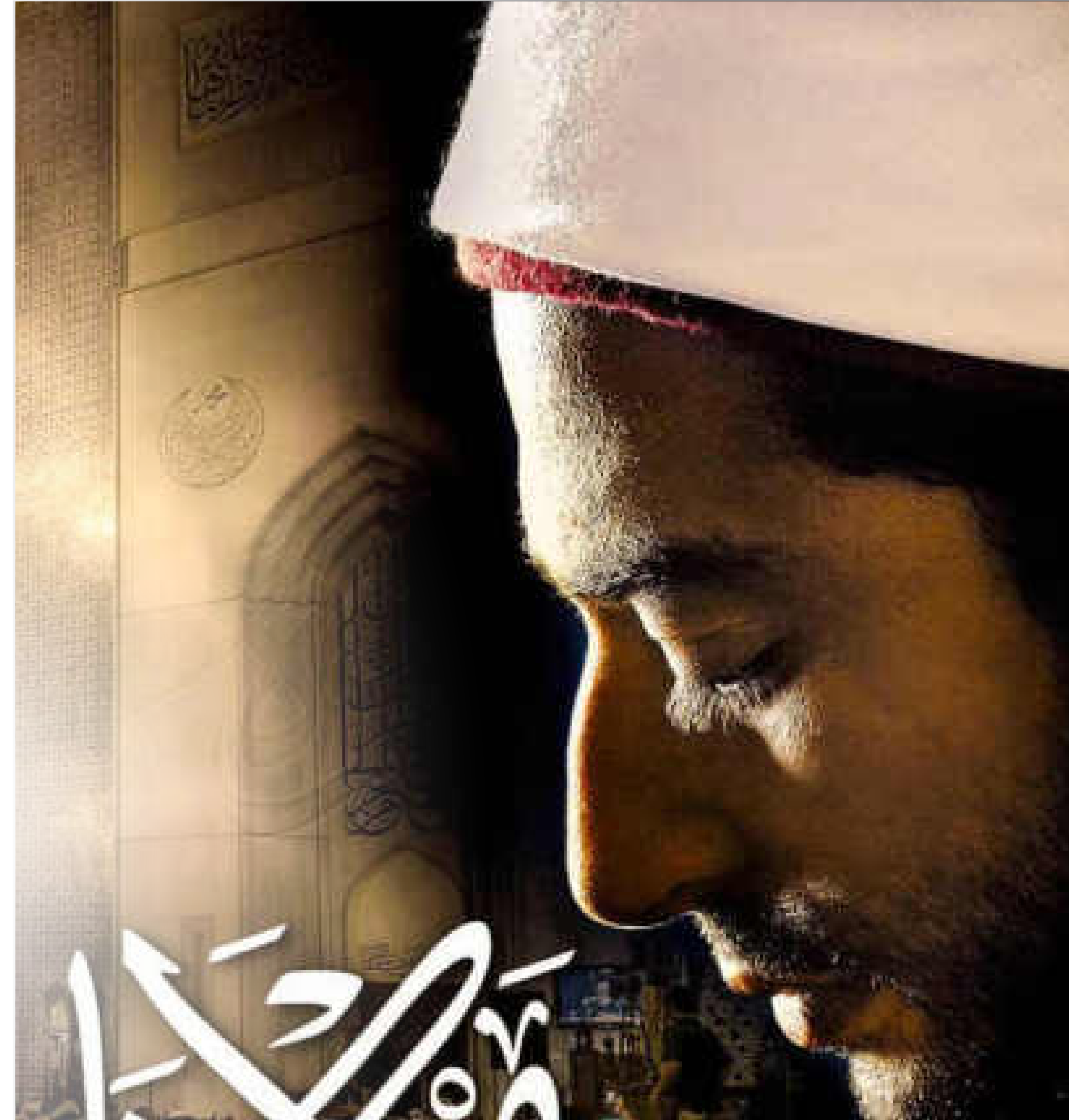
المُهاجر 1994م:

هو كعادة أفلام العالمي "يوسف شاهين" التي تتناول أحداثا تاريخية، فهو يرويها من وجهة نظره الخاصة جداً، ويضيف عليها، ويأخذ منها حسب رؤيته كمُخرج، وهذا ما كان يُعرضه دائما لاتهامات خطيرة مثلما حدث مع هذا الفيلم ووصل لمُحاكمة "يوسف شاهين"، إلا أن ما يهمنا هو أن الفيلم يعتبر مُحاكاة لقصة سيدنا "يوسف" المذكورة في الكتب المُقدسة للديانات السماوية الثلاثة، ولكنها هُنا كما رأها "يوسف شاهين" سينمائياً، ويجب أن نُفرق تماماً بين هذا وذاك، وإلا وقعنا في الخلط ما بين ما هو ديني بحت وما هو فني وسينمائي.

المصير 1997م:

مرة ثالثة مع العالمي "يوسف شاهين" وقصة الفيلسوف "ابن رُشد" وحُقبة مُهمة من تاريخ الأندلس والشرق والغرب، نُكرر أيضاً هُنا، ليس فيلما تاريخيا، بل التاريخ من وجهة نظر، وكما رآه المُخرج "يوسف شاهين"، وشتّان ما بين الاثنين.

فيلم يوضح الأوضاع العكسية حينما كان الشرق في قمة الحضارة والتنوير



مع نهاية حياته نفسها.

الرقص مع الشيطان 1993م:

مرة ثالثة مع "نور الشريف" في هذا الفيلم الجميل المُختلف عن غرور العالِم بعِلمه ونسيانه لمن هو وراء كل هذا العِلم، للدرجة التي تجعل شخصية بطل الفيلم "د. واصل"- وهو اسم له دلالته- يغتَر بعِلمه ويكفُر بواهب العِلم، ويتخيل أنه يستطيع بعِلمه أن يتنقل عبر الأزمان كآلة الزمن، ويلتقي بمن رحلوا، ويذهب إلى من هُم في المُستقبل، وأنه يستطيع بالعِلم التحكم في كل شيء، حتى يقع فريسة للشيطان الذي استخدم غروره بالعِلم في إيقاعه تحت سُلطانه وإغراقه في الوهم "كآدم" الإنسان الأول حينما أكل من الشجرة المُحرمة وهو تحت تأثير الغِوَاية بأنه سيصبح مثل الله عارف الخير والشر ضابط الكل، إلى أن يكتشف في النهاية خدعة الشيطان له بعد مُعاناة طويلة أغرقته في الهلاوس وليس في العِلم كما كان يظن، ويعود في آخر مشاهد الفيلم لرشده بعد فشل توقعاته العلمية والتي وضحت له أنها كانت هلاوس شيطانية بسبب كُفره بالله وإيمانه المُطلق

الديني والأخلاقي والثقافي والعلمي في مُقابل التزمت والتشدد والظلام الذي كان يعيش فيه الغرب، للدرجة التي كانت معها المُؤسسة الدينية في الغرب، وهي الكنيسة الكاثوليكية والكهنة، قد انحرفت عن تعاليم الدين المسيحي والكهنوت فيه، وتسلطت على الناس بالتشدد والتزمت والتطرف الديني والتكفير، بل والإعدام حرقاً أمام الجميع لمن يُخالف تعاليم الكهنة بعد انحرافهم، وليس تعاليم الدين السماوي بالطبع.

ثلاثية البطل "يحيى" لداود عبد السيد:
البطل "يحيى" الذي يرمز "لآدم" الإنسان الأول عندما خرج من الجنة إلى الأرض:

-1 أرض الخوف 1999م: "آدم" في مواجهة حياته الجديدة على الأرض التي وجد نفسه فيها بعد سقوطه من الجنة وغواية الشيطان له.

-2 رسائل البحر 2010م: "آدم" وحياته الجديدة مع شريكته "حواء"، وبداية تعلمه كيف يعيش في الأرض الجديدة، ورسائل البحر له هي بمثابة رسائل الله للإنسان، الرسائل السماوية في الأديان الثلاثة.

-3 قدرات غير عادية 2015م: "آدم" بعدما بدأ يفهم رسائل الله له، ويعرف أنه قد أعطاه قدرات غير عادية، يجب عليه اكتشافها، واستخدامها لإرادة الله وهي خيره، وما ينفع الناس وليس العكس.

بحب السيما 2004م:
هو عنوان كمحتوى الفيلم كما قصده "بحب السيما" مُرادف "لبحب الحرية"، فيلم أيقوني سيُخلد في تاريخ السينما المصرية ويُعاد قراءته كثيراً فيما بعد، تنويعة أخرى على فكرة المُتطرف دينياً مثل فيلم "الإرهابي"، ولكن بأسلوب فني شديد الرُقي والحساسية والنضج الفني والسينمائي، وتنويعة فنية عكسية نادرة عن فكرة المُتطرف المسيحي، وهي فكرة لم تتناولها السينما المصرية بهذا العمق والنضج من قبل هذا الفيلم، ورحلة هذا المُتطرف داخل حياته اليومية العادية الروتينية والتي جعلها بتشدده كالسجن يحبس نفسه وأسرته فيه، في حالة رعب وخوف دائم من الله- مُحب البشر خالق الكون الذي يُعلمنا الحب ويريده بيننا وليس الرعب- إلى أن يمرض البطل فتكون بمثابة نقطة التحول في حياته ليراجع بها كل ماضيه ويحاول فيها تصحيح علاقته وفهمه للذات الإلهية وشخص الله الذي يريد صلاحه دنيا وآخرة، وينتهي الفيلم بشهوة قلب البطل في أروع انتقال للإنسان من هذا العالم وهو ساجد يصلي لله.

الريس عمر حرب 2008م:
فكرة الغربة عن الله بعد الطرد من الجنة، و"آدم" في مواجهة الشيطان وغواياته التي لا تنتهي إلا برفضها والعودة لحضن الله، أو بقبولها والانفصال التام عن الله.

حسن ومرقص 2008م:
مرة أخرى "عادل إمام" في فيلم تجاري بحت ضعيف المستوى الفني أُنتج أيضاً بأوامر مُباشرة من الدولة آنذاك، عن علاقة المُسلم والمسيحي في المُجتمع المصري، وعلاقتهما بالتطرف الموجود، ومصيرهما المُشترك، ولكنه فشل في تحقيق وتوصيل كل هذه الرسائل التي اتسمت فيه بالمُباشرة كالخطاب أو المقال وليس كفيلم سينمائي.

بالألوان الطبيعية 2009م:
لنفس صُناع فيلم "بحب السيما" ولكن هُنا بكثير من الهوادة والتكييف المُجتمعي واللغة السينمائية السهلة البعيدة عن التعقيد والرموز، وذلك حتى لا يواجه ما واجهه فيلمهم السابق من شراسة الهجوم عليه من جميع الجهات، أيضاً عن فكرة من هو الله، وما الذي يريده من الإنسان وحياته، وفهم وتصحيح البطل لأفكاره التي كانت وسطية ثم تطرفت يساراً نحو استباحة وتجريب كل شيء، ثم تطرفت يميناً نحو التشدد والتزمت، إلى أن عادت شخصية البطل إلى رُشدها ووسطيتها عبر رحلته أربع سنوات دراسة في كلية الفنون الجميلة، واستطاع أن يحدد ويختار، ويعرف بأن الفن ليس مُرادفا للانحلال، ولا مُضادا للدين أو الله، ويختار الوسطية والفن والإبداع الحقيقي بعد نضجه أكثر في علاقته بالله مُبدع الكون العظيم.

مولانا 2017م:
رجل الدين الأزهري كما يراه من وجهة نظره الخاصة الكاتب "إبراهيم عيسى".

الضيف 2019م:
للمرة الثانية الكاتب "إبراهيم عيسى" وأفكار وحياة وشخصية المُفكر الحُر في إسقاط عليه هو شخصياً، وذلك في مواجهة التطرف الديني في المُجتمع.

أفلام أخرى: لا يسع ذِكرها كلها هُنا، عبَرت من خلالها السينما المصرية عن فكرة "الدين" كما رآه صُناع تلك الأفلام، بعضها أصاب وبعضها شطح والحُكم لكم.

كان هذا هو موقف السينما والفن من فكرة "الدين"، فأكثر الأفلام المذكورة ركزت على علاقة الإنسان بالله، ومحاولة فهم الذات الإلهية، ولم تتطرق كثيراً إلى فكرة الطقوس الدينية، بل ركزت أكثر على الهدف من تلك الطقوس وهو الله ذاته، وكانت في مجملها ترفض التطرف، ونقصد هُنا على حدٍ سواء، التطرف يساراً بالسقوط في الحرية من دون ضوابط حتى تصبح إباحية، أو التطرف يميناً في التشدد والتزمت والوصاية على الناس.

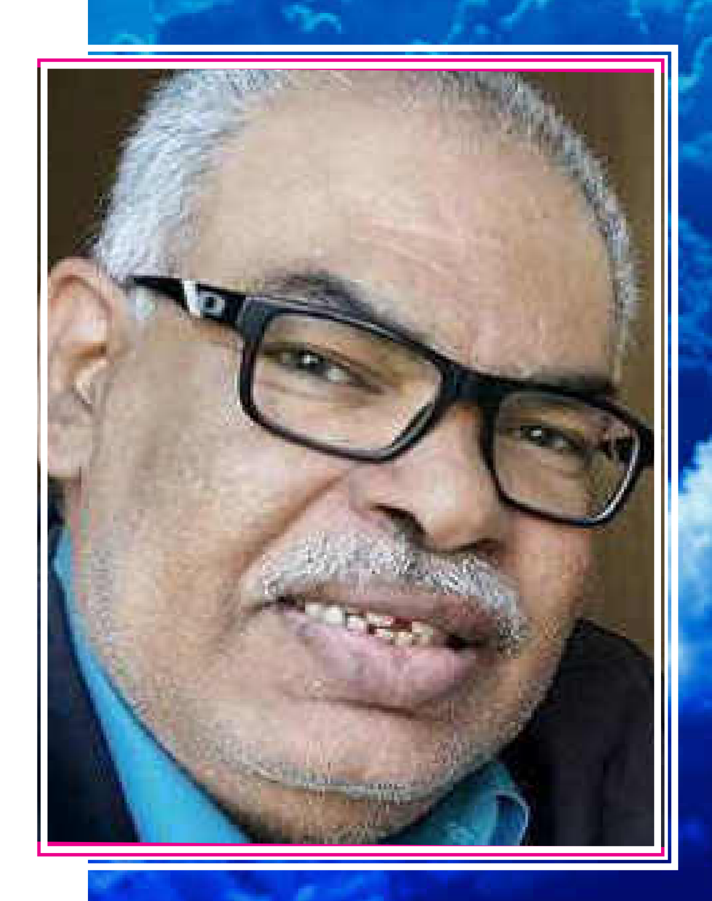
أما موقف "الدين" من الفن فهو واضح في وسطيته للأديان السماوية الثلاثة التي اجتمعت على صلاح الإنسان وإجازة كل ما ينفع الناس ليمكث فى الأرض، ونبذ كل تطرف سواء يساراً أو يميناً، لأن الفن الحقيقي في جوهره هو الانتصار للحق والخير والجمال وحق الفقراء في الحياة، وهو ما يتوافق تماماً مع إرادة الله، أي بصيغة أخرى يمكننا القول: إن الفن هو إيصال رسائل الله للإنسان بصورة فنية راقية، أياً كان نوع الفن، بعيداً عن الفن المُزيف أو المُبتذل، فكلاهما خراب للنفس البشرية، التي خلقها الله في أبدع وأجمل صورة، "فالدين" من دون تطرف يساراً أو يميناً يجتمع مع "الفن" بدون زيف أو ابتذال وينتصران للإنسانية ويَنبِذان التطرف.



سينما

السينما والدين بين التاريخ والتطرف الديني

حسن حداد
البحرين



عندما دعاني صديقي، رئيس التحرير، محمود الغيطاني للمُشاركة في ملف خاص عن الدين والفن للعدد القادم من مجلتنا "نقد21" طرح علي هذه الأسئلة: كيف تناولت السينما الدين، وكيف تعاملت معه، والعلاقة بين الاثنين؟

لكنني وجدت أنه من الصعوبة البحث عن أفلام بعينها ناقشت مثل هذه الثيمة أو العلاقة بين الدين والفن؛ فهذا الموضوع ربما جاء في الكثير من الأفلام، ولكنه لم يكن الموضوع الأساس لتلك الأفلام، ربما كانت وجهات نظر وآراء مرت أو ذكرت في ثنايا تلك الأفلام، إنما الدين كموضوع، فهذا من الصعب مُناقشته، تحاشياً لأي رقابة، رسمية كانت أو شعبية.

لذا حاولت اللجوء للذاكرة وأرى إن كانت هناك أفلام تناولت الدين من هذا المُنطلق، فلم أجد غير نوعين من الأفلام: أفلام تاريخية دينية، أي تلك الأفلام التي بشرت بالأديان وتعاليمها وتاريخها، مثل "فجر الإسلام"، و"الناصر صلاح الدين"، أو "مملكة السماء"، أما النوع الثاني، فهو الذي تناول ظاهرة الإرهاب والتطرف الديني، مثل: "دم الغزال"، "الجنة الآن"، أو "طيور الظلام".

فجر الإسلام 1971م:

بطاقة الفيلم:

محمود مرسي، نجوى إبراهيم، يحيى شاهين، عبد الرحمن علي، سمحية أيوب، قصة وحوار: عبد الحميد جودة السحار- سيناريو: عبد الحميد جودة السحار، وصلاح أبو سيف - تصوير: عبد العزيز فهمي - مناظر: عبد المنعم شكري - مُوسيقى: فؤاد الظاهري - مُونتاج: حسين عفيفي - إنتاج: المُؤسسة المصرية العامة للسينما.



فيلم "فجر الإسلام 1971م" من الأفلام التاريخية والدينية المُهمة في السينما المصرية. فيلم أصبح من بين كلاسيكيات هذه السينما، فيلم يتكرر عرضه مع أغلب المُناسبات الدينية على مدار كل عام. قام بإخراج هذا الفيلم الفنان الكبير صلاح أبو سيف، ومثل فيه كل من: محمود مُرسي، وسميحة أيوب، ويحيى شاهين، وحشد كبير من المُمثلين والكومبارس.

قصة الفيلم تصور ما كان عليه الناس في الجاهلية من انحلال خلقي وانحطاط عقلي وسيطرة للخرافات، إلى أن ظهر الدين الإسلامي في مكة، وكان من بين من آمن به ابن شيخ قبيلة من القبائل الواقعة بين مكة والمدينة، والذي بدوره راح يدعو قبيلته إلى هذا الدين الجديد. حينها قام صراع بين الجيلين الجديد والقديم، الجيل الذي يتطلع للنهوض بالحق والجيل الذي يتمسك بالقديم الباطل.

كتب القصة والسيناريو للفيلم الأديب عبد الحميد جودة السحار، وكان السحار يكتب في السيرة النبوية والدراسات الإسلامية مُنذ أكثر من ربع قرن، دارساً ومُحللاً وروائياً، مما جعل "فجر الإسلام" ليس مُجرد فيلم على المستوى الروائي فحسب، وإنما على مستوى الدراسة العلمية التاريخية السليمة.

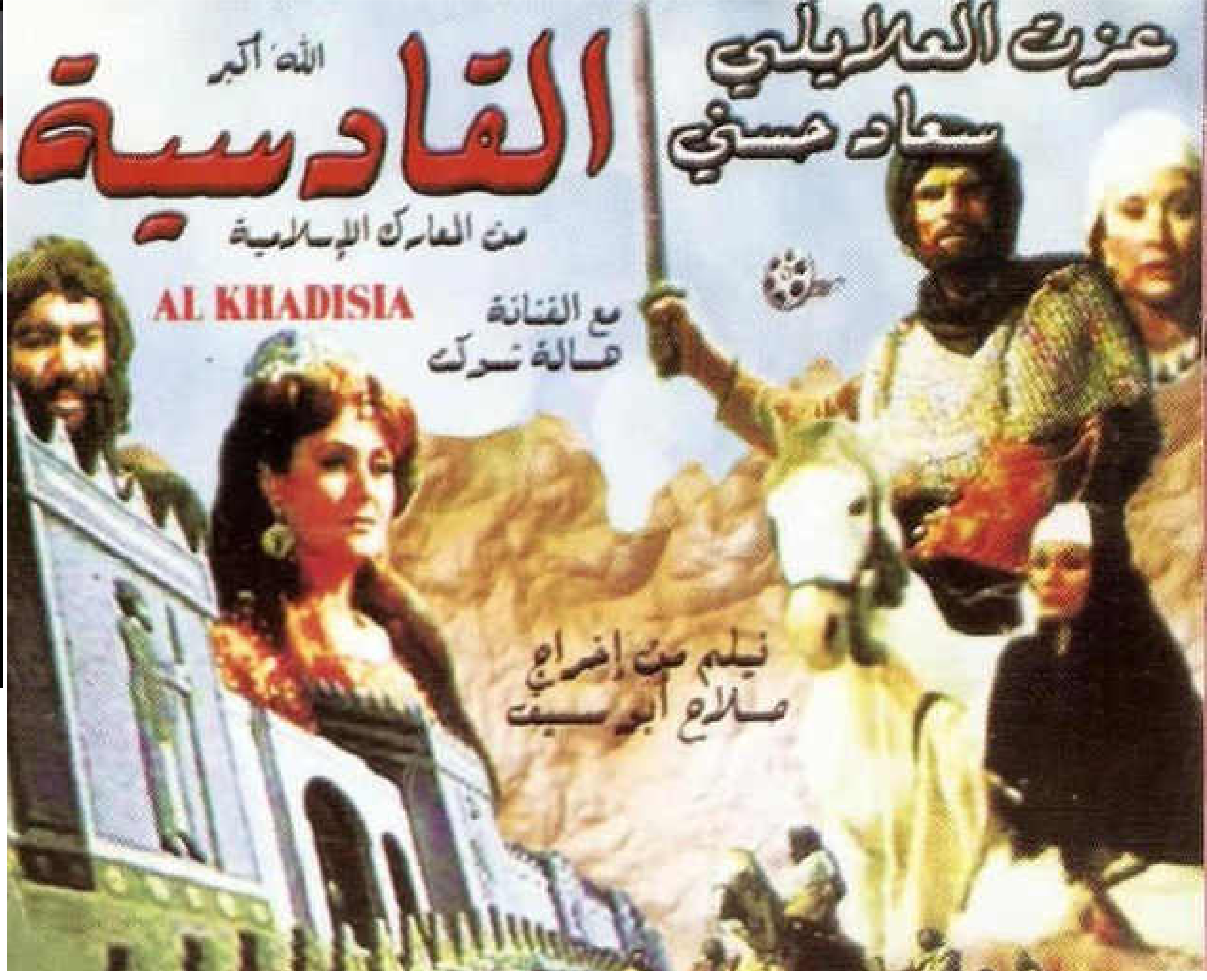
أما إنتاج الفيلم فقد مر بمراحل كثيرة حتى ظهوره على الشاشة. فقد فكر الفنان، مُدير التصوير عبد العزيز فهمي في إنتاج هذا الفيلم قبل خمس سنوات من تنفيذه، وذلك عندما وضع له ميزانية قدرها ثمانين ألف جنيها مصريا. ورغم ضخامة هذه الميزانية حينها، إلا أنها لم تسعفه على إنجاز هذا الفيلم حسب تصوراته كفنان. فاستعان بمُؤسسة السينما، التي وضعت بدورها للفيلم ميزانية قدرها مائة وعشرون ألفاً، وأسندت إخراجه في البداية للمُخرج عاطف سالم. وبدأ التصوير، لولا أن حادث تصادم قد وقع للمُخرج، فرأت المُؤسسة إسناد الإخراج لصلاح أبو سيف، الذي بدأ العمل من جديد، بعدما رأي بأن يعيد النظر في بعض الأدوار، وإدخال بعض التعديلات على السيناريو.

"فجر الإسلام" هو أول فيلم ديني، أو تاريخي يخرجه صلاح أبو سيف، حيث عرفناه مُخرجاً واقعياً من قبل، في أفلام مثل "الوحش"، و"الفتوة"، و"بداية ونهاية"، وغيره من الأفلام التي يعالج فيها واقعاً اجتماعيا أو سياسياً يمس قضايا مصيرية مُهمة في أحيان كثيرة.

أما في "فجر الإسلام" فيقدم موضوعاً جديداً عليه، موضوع عن ظهور الإسلام والصراع بين المُسلمين والمُشركين، هذا الصراع التقليدي الذي شاهدناه في أفلام ودراما تليفزيونية كثيرة. ولكن أبو سيف في فيلمه هذا اتبع أسلوباً جديداً في تناوله لهذا الصراع، حيث جعله رمزاً لكل صراع بين التخلف والتقدم، وركز فيه على المعاني الإنسانية النفسية والاجتماعية في الفيلم، كما أنه اختار المُمثلين في أدوار تتفق وإمكانياتهم وقدراتهم الفنية والأدائية، ونجح في إدارتهم وإدارة جميع من معه من فنيين، وعلى رأسهم - بالطبع - الفنان الكبير عبد العزيز فهمي الذي ساهم بشكل كبير ومُهم في إظهار الفيلم على ما هو عليه من مستوى فني جيد. فقد استخدم هذا الفنان الألوان بقيمتها الدرامية وليس فقط قيمتها التصويرية الوصفية، وعبر بالصورة- وبشكل خلاق- عن الحدث والدراما الداخلية للأحداث والشخصيات. كما أبدع كادرات سينمائية قوية ذات تكوينات جمالية مُوحية ومُعبرة، وأضاف بهذا الفيلم الكثير إلى تقنية الصورة في السينما المصرية.

القادسية 1981م:

بطاقة الفيلم:



عزت العلايلي، شذى سالم، سعاد حسني، محمد المنصور، ليلى طاهر. قصة: عبدالحميد جودة السحار، وعلي أحمد باكثير، وأحمد عادل كمال. سيناريو: محفوظ عبدالرحمن، وصلاح أبوسيف. تصوير: مصطفى إمام، وعبد اللطيف صالح.

فيلم ''القادسية'' يدور حول المعركة التاريخية التي دارت رحاها بين العرب المُسلمين وبين الفرس سنة 627 ميلادية، ويعتبر الفيلم أكبر إنتاج عربي تاريخي عند إنتاجه، حيث وُضعت له ميزانية قدرها مليونا دينار عراقي، في حين أن أكبر إنتاج في تاريخ السينما العربية كان لفيلم ''الناصر صلاح الدين'' الذي أخرجه ''يوسف شاهين'' وكانت ميزانيته مئة وسبعين ألفاً من الجنيهات المصرية.

بدأ الفيلم كفكرة- كما يقول مُخرج الفيلم- في فبراير 1978م، وانتهى في مارس 1981م، واستغرق التصوير تسعة شهور فقط.

''القادسية'' هو فيلم يثقله التطويل، بسط فيه السيناريو؛ فكان أقل من مستوى حدث تاريخي كمعركة القادسية. وجاءت الشخصيات فيه أحياناً مُسطحة وجامدة، فعزت العلايلي في دور ''سعد بن أبي وقاص'' كان بعيداً عن قوة أدائه في ''الأرض'' و''السقامات''، كذلك سعاد حسني في دور ''شيرين'' كانت رديئة في دور لم يكن يحتاج إلى نجمة السينما المصرية الأولى، بينما برزت العراقية شذى سالم في دور ''زوجة سعد'' لأول مرة على المستوى العربي والعالمي، كذلك الكويتي محمد المنصور في دور ''أبي محجن'' أعطى للدور كل ما يستحقه وأثبت أنه فنان قدير، أما بقية الشخصيات فكانت في مُنتهى الجمود.

الجزء الأول من الفيلم لم نر فيه مشهداً واحداً يشدنا، وإنما يغلب عليه التطويل في استعراض الديكورات الضخمة لإيوان كسرى.

أما الجزء الثاني منه فكان أكثر إثارة، حيث عرض لنا المعركة التي دامت ثلاثة أيام وليلة بإثارة وحماس. وكان التصوير هو سيد المعركة بكل تفاصيلها من خلال اللقطات الكبيرة واللقطات العامة.

إلا أن فيلم ''القادسية'' قد خيب آمال كل



من شاهده؛ خاصة أنه من إخراج صلاح أبو سيف الذي كان يستحق لقب أستاذ الواقعية في السينما المصرية. فهو بعد تجربته الأولى لمثل هذه الأفلام في "فجر الإسلام 1971م" الذي لم يلق إقبالاً لا من الجماهير ولا من النقاد، يبقى أن نقول: لماذا؟ أو ما الجدوى من الغرق ثانية في الإنتاج التاريخي الواسع الذي لا يلائم مُخرجاً سينمائياً برهن على مقدرة أكيدة في الأجواء الشعبية الحميمية.

يبقى هذا الفيلم نقطة تحول ليس في مسيرة أبو سيف، وإنما في سجل السينما العربية، ويدخل في نطاق التاريخ والتوثيق أكثر منه في قطاع السينما العام.

Kingdom of Heaven 2005م:

بطاقة الفيلم:

تاريخ العرض الأول: 6 مايو 2005م،
النّوع: أكشن/ دراما/ مُغامرات،
التقدير: R - زمن العرض: 145 دقيقة،
بطولة: أورلاندو بلوم، إيفا غرين، جيرمي إيرونز، ديفيد ثيوليس، بريندان غليسون.
إنتاج: برانكو ليستنغ، ليزا إليزي، تيري نيدهام. توزيع: أفلام كولومبيا. شباك التذاكر الأمريكي: $47,396,698 -
إخراج: ريدلي سكوت.

الضجة التي صحبت فيلم "مملكة السماء" جاءت مُختلفة إلى حد كبير بين مُؤيد ومُعارض، من العرب والمُسلمين من جهة، والغربيين من جهة أخرى. فقط لنتخيل بأن هناك مُعارضين من العرب والمُسلمين أيضاً رغم الحياد الواضح الذي نطقت به أحداث هذا الفيلم. ترى ماذا سيكون رد الفعل العربي إذن، لو أن الفيلم جاء على شاكلة أفلام هوليوود السابقة التي تناولت العرب والمُسلمين؟! هل سيكون هناك من يعترض على ذلك؟! بالطبع سيكون الأمر مُختلفا، والغالبية ستعتبر هذا الأمر ليس جديداً على مصانع هوليوود.

حضور فيلم يوسف شاهين "الناصر صلاح الدين" كان طاغياً، أثناء مُشاهدة فيلم "مملكة السماء"؛ ففيلم شاهين طبع في الذاكرة صورة البطل صلاح الدين وكأنه أحمد مظهر، وهذا الاستحضار جاء تلقائياً نتيجة لأن تاريخ السينما العربية لم يجسد صورة هذا البطل المُسلم إلا مرة وحيدة.

عموماً، لا بد من الإشادة أولاً إلى ملحمية هذا العمل الكبير، الذي جاء من مُخرج عالمي يُعد من بين أهم مئة مُخرج في تاريخ السينما العالمية، وهو البريطاني ريدلي سكوت، هذا العاشق المُتأمل للسينما الملحمية وأفلام الخيال العلمي ليقدم من خلالها ابتكارات تقنية وتكنولوجية، أفلامه تؤكد أحقيته في أن يخلف مواطنه العبقري "ديفيد لين" صاحب "لورانس العرب". شاهدنا من قبل لصاحب "مملكة السماء" أفلاماً مثل: The Duellists، Blade Runner، Black Rain، Gladiator Hannibal.

أحداث فيلمنا هذا تتناول الفترة ما بين الحرب الصليبية الثانية والثالثة- مطلع الألفية الثانية- والتي انتهت بهزيمة الصليبيين على يد القائد صلاح الدين الأيوبي- أداه بجدارة السوري غسان مسعود- والذي يقدمه الفيلم في صورة القائد الشهم المُتسامح والنبيل في مُقابل بطل الفيلم المسيحي باليان "أورلاندو بلوم" الذي جاء إلى القدس ليتطهر من ذنوبه، لكن الظروف تجعله يواجه صلاح الدين في حصاره ومعركته الأخيرة.

يقول المُمثل أورلاندو بلوم الذي مثّل دور



بطولة في فيلم "سيد الخواتم"، والذي يلعب دوراً بطولياً في فيلم مملكة السماء: "إن تجربة العمل في فيلم مملكة السماء غيرت حياتي بالكامل. أظن أنني قد ازددتُ نضجا". وما من شك في أنه أصبح أكبر حجما إذ تعيّن عليه أن يزيد وزنه 10 كيلوجرامات ليقوم بدور باليان الحداد الذي يُرفّع إلى طبقة الفرسان.

أما سكوت، فيقول في هذا الشأن: "لقد استطعنا تصفية الكثير من الشوائب التاريخية وحققنا قدرا عاليا من التوازن. فأي كاتب جيد يعتمد في إبداعه على البحث الجاد في الحقائق التاريخية، ويضفي على بحثه هيكلية ما، ثم يخلق من كل هذا ما يعتقد أنه يمثل الحقيقة. إني أحاول ما بوسعي أن أكون دقيقا من الناحية التاريخية. وإذا ما فاته أمر ما، فعليك أن تتذكر أن هذا مُجرد فيلم".

ريدلي سكوت في فيلمه "مملكة السماء" شغلته فكرة مُهمة، وسيطرت على تفكيره، وجعلتنا أيضاً نسجل احترامنا لها وله كفنان صاحب فكر، بل وشجاع في طرحه الفكري هذا من دون الاهتمام بالفكرة التاريخية فقط، كان جل اهتمامه مُنصبا على الإنسان الذي يعلو فوق كل شيء حتى ولو كان ذلك على حساب المُقدس من الأديان جميعها. فالفيلم بكل أحداثه ينتصر لقيمة الإنسان قبل أي شيء. لا يقدم لنا أحداثاً تاريخية بالمعنى الحقيقي، بل ينطلق من نقطة في التاريخ ليتخذها ركيزة أساسية يبدأ بها. الفيلم يقدم لنا وجهة نظر المُخرج الذي يسقطها على الأحداث من خلال التاريخ. ولا يلتزم حرفياً بالأحداث التاريخية، باعتبار أن الفيلم غير مُطالب بكل ما هو حقيقي وواقعي. وذلك لإضفاء صفة الإبداع والرؤية الفنية الخاصة لصانع الفيلم.

إضافة إلى هذه الفكرة الشجاعة هناك معارك ملحمية أدارها سكوت بتكنيك يخطف الأبصار، مُؤكدا ما شاهدناه سابقاً في فيلمه **Gladiator**، خاصة المعركة التي تجسد سقوط القدس على يد صلاح الدين والمُسلمين، والتي ستبقى في الذاكرة السينمائية ضمن كلاسيكيات السينما العالمية؛ حيث نجح ريدلي سوت في إعطائها صفة الجمال والعظمة من دون أن يسقط في فخ التعبير التجاري الاستهلاكي. لقد تمّت الاستعانة بحوالي 1,500 جندي مغربي في تصوير المعارك. وتم بناء عدد من الأبراج كجزء من معارك الذروة التي تدور على أبواب القدس، كما أنه ضاعف من استخدام الرسومات الكمبيوترية لجعل المشاهد أكثر مواءمة لحقبتها التاريخية.

مشاهد كثيرة رائعة تجعلنا نعلن صراحة بأننا أمام مُخرج كبير يذهلنا استخدامه لتقنية الإضاءة، تلك الإضاءة التي اقتربت من الإظلام والضبابية المُتعمدة، للإيحاء بالجو النفسي الكئيب للحدث. ذلك الحدث الذي يقسو على الإنسان ويستبيح دمه تارة باسم الدين وتارة أخرى باسم الثروة والنهب.

دم الغزال 2005م:

بطاقة الفيلم:

تاريخ العرض الأول: 2005م. البلد: مصر. النّوع: دراما/ اجتماعي/ سياسي. زمن العرض: 120 دقيقة. إخراج: محمد ياسين. قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد. مُدير التصوير: مُحسن أحمد. مُوسيقى: عمر خيرت. تمثيل: نور الشريف، منى زكي، صلاح عبد الله، يسرا، محمود عبدالغني، عمر واكد، عبدالعزيز مخيون.

يتناول فيلم "دم الغزال" موضوعاً مُخالفاً لما طرحته أفلام السوق في نفس الموسم، فيلم يقدم قضية التطرف والإرهاب، وهو موضوع قديم ومطروح مُنذ سنوات على الساحة السينمائية والتليفزيونية حتى أن



Paradise Now

كاتب السيناريو نفسه "وحيد حامد" قد تناوله في أفلام "الإرهاب والكباب، طيور الظلام"، وفي مُسلسل "العائلة"، وهو هنا في فيلمه الجديد يتناوله مرة أخرى ليحكي أحداث قصة حقيقية وقعت في حي إمبابة الشعبي، حي عتيق من أحياء الجيزة، المُلاصقة للقاهرة، وتحكي أحداث الفيلم عن عالم الفقراء والمُهمشين ليكشف عن انفعالاتهم وإحباطاتهم ويسلط الضوء على مُجتمع مليء بالتناقضات من مشاعر وأحاسيس، تلك التي تختفي وراء أكوام من القمامة والمُخلفات والجريمة والهمجية التي تسيطر على المكان والزمان. يحكي لنا الفيلم عن أناس يعيشون في الجانب المُظلم من الحياة، مجاميع بشرية هائلة تضطرهم ظروفهم ليكونوا مُهمشين في مُجتمع عشوائي!

في ظل مُجتمع كهذا، سهل التشكل والقيادة، من الطبيعي وقوعه تحت سطوة شاب متهور تحول إلى مُتطرف ديني، ومن ثم حمل السلاح بدعم من الجماعات الإسلامية، بعد أن استولت على الحي واعتبرته دولة مُستقلة، يطبقون فيها حدود الشريعة الإسلامية، في وضح النهار، على الحي وناسه، إلى أن انتبهت الدولة وحررت الحي وسيطرت على الوضع، ولكن بعد ذهاب الكثير من الضحايا!

هذا ما أراد وحيد حامد والمُخرج محمد ياسين أن يقولاه من خلال فيلمهما "دم الغزال"، ولكن الأهم في الفيلم تلك العجينة المُذهلة التي شكلت شخصيات الفيلم والتي نجح حامد في إعطائها روح درامية جديدة، أعطاها الكثير من التفاصيل لتبدو مليئة بالمعاني والرموز والإيحاءات. شخصيات مرسومة بعناية فائقة تشعر بها وتتعايش مع مُعاناتها، شخصيات من لحم ودم استطاعت انتزاع إعجاب المُتفرج وتعاطفه، أغلبها شخصيات مُهمشة، خصوصاً تلك الشخصيات الثانوية التي أعطت للأحداث دفعة قوية من الشحنات والمشاعر الإنسانية الفائقة الحميمية!

فجابر عميش "نور الشريف" رجل كهل موظف على المعاش يعيش وحده على سطح عمارة شبه متهاوية، يربي الحمام ويسعد مع أسرابها، عندما يرسلها في السماء لتطير وتعود إليه مرة أخرى. وهو يعيش أيضاً كذبة عندما يدعي بأنه يتلقى إيراد أملاك له ليتعيش منها، وينفق منها على كل من يحتاج من مُحيطيه، فالحقيقة هي أن هذا المال يأتيه من مهنة غريبة يجيدها تماماً، فهو يلقي بجسده أمام السيارات المُسرعة، ومن ثم يقبل بتعويض مادي، بعد خروجه بأقل الأضرار، وتكون نهايته تحت عجلات سيارة سائق متهور، ولكن هذه المرة من دون قصد منه.

أما شخصية عبده "صلاح عبد الله"، فنجده ذلك الإنسان البسيط والطيب القلب، تلك الطيبة التي تقوده إلى ارتكاب أخطاء لا يعيها ولا يدركها، لنشاهده يتصرف ببراءة الأطفال، يعيش هو وزوجته على راتبه من العمل جرسوناً في نادٍ أرستقراطي، ورغم هذا فهو الذي يأوي الفتاة اليتيمة "حنان" مع فقده لابنته! كما أنه يساعدها في إيجاد عمل كخادمة لدى سيدة ارستقراطية في فندق ضخم مُعتقداً بأن هذا سيساعدها على الهروب من الحارة ومن مُطاردة البلطجي والطبال اللذين يتنازعان عليها.

تؤدي يسرا شخصية السيدة الغنية من الطبقة الأرستقراطية التي تدير النادي الصحي، وتحاول أن تتغلب على مُعاناتها في حرمانها من ابنها الوحيد من طليقها رجل الدولة وصاحب النفوذ والسُلطان، وتقبل بأن تعيش حنان في منزلها، ليس فقط لمُساعدتها، وإنما لتساعدها على تحمل تلك المُعاناة الصعبة، ولتتكون تلك

PARADISE NOW

الألفة بينها وبين حنان وتعتبرها كابنتها.
شخصيات فيلم "دم الغزال" الثانوية كثيرة، ملأ بها وحيد حامد الفيلم، وهي شخصيات أغنت السيناريو وأعطته مذاقاً خاصاً. جميعها بالتأكيد تدعم مصداقية الشخصيات الرئيسية الثلاث وتزيد من تألقها، حنان "منى عبد الغني"، ريشه الطبال "محمود عبد الغني"، وعاطف البلطجي "عمرو واكد".

عاطف البلطجي "عمرو واكد" يسيطر على أفراد الحي ويتحكم بمصائرهم بإجرامه وجبروته، شخصية تُعد نتاجاً طبيعياً لحالة الفوضى والعشوائية التي يعيشها أفراد الحي الشعبي الفقير، نراه يجبر زوج حنان على تطليقها في السجن، حتى يتسنى له التقرب منها. عمرو واكد في هذا الدور يؤكد قدراته ورشاقته في تجسيد البلطجة والدهاء والوحشية.

ريشة الطبال "محمود عبد الغني"، يقدم دور الطبال الذي يعشق حنان حتى بعد زواجها، وتكشف لنا هذا نظراته المليئة بالرغبة والشبق، نظرات من عينين تشعان بالحب والثورة والقسوة، نراه لنيل مُبتغاه، يتجه للجماعات الإسلامية وينصب نفسه أميراً على الحي يحكم وينهي بحُكم الدين، وينتقم من أعداءه وتصفية حساباته معهم باسم الدين من دون مُراعاة لأي شيء، المُهم هو الوصول إلى ما يطمح إليه، حتى لو استدعى ذلك القتل.

وحدها حنان، الفتاة الشفافة المغلوبة على أمرها والبريئة من كل هذه الفوضى، نراها مُنذ اللحظة الأولى مُنقادة لأقدارها، ومُنساقة لما يرتب لها أصدقاء والدها من تدابير لحمايتها من الطامعين فيها، وهي شخصية محورية تدور من حولها جميع الشخصيات، وكأن وحيد حامد يمثل بهذه الشخصية الوطن نفسه، المُجتمع بكامله وما يدور به من فوضى ومُعاناة، تلك الفتاة اليتيمة التي لم تكمل تعليمها، وتقبل الزواج بمن لا تحب، بعد أن ملت نظرات العطف والشفقة المُتجهة نحوها من كل صوب، وهي عندما تخرج من الحي الشعبي إلى عالم جديد وزاهٍ مليء بالبهرجة والزيف المُستتر، لا تعرف كيف تتعامل معه وتواجهه، ويتجسد ذلك بشكل بليغ في مشهد خروجها من الحي وهي مُمسكة بيد صديق والدها، لتظهر معالم الحي في خلفية الكادر وتبين تفاصيل الشارع والأزقة المُزدحمة الصاخبة. نراها تلقي بنفسها في هذا العالم الجديد مثلما يلقي عاشق البحر نفسه بين الأمواج من دون إدراكه لإمكانية العوم. تتقاذفها موجات وشحنات عاطفية واجتماعية ونفسية في أعماق ليس لها نهاية، ولكن رغم كل هذا، فهي الشخصية الوحيدة التي تمثل الجزء المُشرق والإيجابي في ظل البراءة المفقودة في جميع الشخصيات المُهمشة التي تعيش هذه الفوضى، وهذا ما جعلها هدفاً للجميع.

تلك الشخصيات الرئيسية والثانوية التي عاشت أحداث الفيلم وتفاعلت معها، والتي صاغها وحيد حامد في سيناريو مُحكم ومحبوك ينطوي على حوار لماح ولاذع مليء بالمعاني والإيحاءات. هذه الشخصيات نجح المُخرج محمد ياسين في التعامل معها بكاميرا حساسة وإضاءة درامية مُوحية ومُوسيقى مُعبرة إلى أقصى درجة من درجات التعبير الدرامي، نجح في إدارة فريقه الفني بكامله ليعطينا معزوفة رائعة تتعامل مع المشاعر والأحاسيس أكثر

منها مع العقل بغض النظر عن موضوع الفيلم الجريء الذي تناوله السيناريو. الفيلم يشكل سيمفونية للشخصيات والتفاصيل الصغيرة المُهمة.
محمد ياسين في ثالث أفلامه الروائية الطويلة- مُحامي خلع، عسكر في المُعسكر- يبتعد كثيراً عن الكوميديا التي قدمها فيما سبق ليؤكد لنا بأنه مُخرج مُتميز يعرف كيف يتعامل مع شخصيات وحيد حامد المليئة بالروح الاجتماعية والنفسية. شخصيات جعلها تنبض بالواقع المعيش، وتقدمه كواحد من أبرز مُخرجي السينما المصرية الشباب! وتأتي جميع الجوائز التي حصل عليها الفيلم لتؤكد على تميز الفيلم عن بقية أفلام الموسم.

الجنة الآن Paradise Now 2004م:

بطاقة الفيلم:
تاريخ العرض الأول: 28 أكتوبر 2005م. البلد: فلسطين. النّوع: دراما/ سياسي. التقدير: PG-13. زمن العرض: 90 دقيقة. بطولة: قيس ناشف، علي سليمان، لبنى عزابي، أمير حلحل، هيام عباس. إنتاج: بيرو بيير، هينغاميه باناهي، أمير حاريل. توزيع: أفلام وورنر إندبندينت. شباك التذاكر الأمريكي: $1,452,402. إخراج: هاني أبو أسعد.

مُباغت وصادم هذا الفيلم الذي شاهدناه مُتأخراً. مُدهش هذا الحلم السينمائي الذي طغى على حواس أبت إلا أن تحتفي به. ساحر ما فعله أبو أسعد بنا، ونحن نتابع فيلمه الأخير "الجنة الآن"، عيون تراقب بحذر، أنفاس تتلهف وتتوقع وتحلم، إلا أن ما قدمه من مشاهد ولقطات، قد فاق أي توقع.
المُتفرج عاش حالة من الترقب لفيلم وصل صيته إلى معاقل هوليوود، بل وحصل على الجولدن جلوب، وترشح للأوسكار كأفضل فيلم أجنبي. هذا بعدما حصل على جائزة أفضل فيلم أوروبي "بلو إنجيل" في مهرجان برلين الدولي 2005م، وبعد أن طاف أغلب دول العالم- ألمانيا، وبلجيكا، وفرنسا، وفنلندا، والنمسا، واليونان، وإسبانيا، والولايات المُتحدة الأمريكية، وهولندا، والمجر، وإيطاليا، واستراليا- وعُرض في أبرز مهرجاناتها من برلين "انطلاقته الأولى"، إلى كارلو فيفاري، ثم تليورايد وتورنتو، إلى نيويورك ودبي والقاهرة.
نبدأ من المشهد الأخير في الفيلم، مع تلك اللقطة التي تركز على عين "سعيد" بحركة زوم، وهو في باص وسط حشد من الجنود الإسرائيليين، ومع انتظار سماع صوت الانفجار وأشلاء الجنود تتطاير إلى أن ينتهي المشهد بشاشة بيضاء تشير إلى حالة العدمية التي كان يعيشها "سعيد"، ومع انتهاء هذا المشهد مع هذه الشاشة البيضاء، نشعر بأنفاس المُتفرج وانتظاره وهو مُتسمر في مقعده، بل وحاملاً معه تساؤلاته إلى خارج الصالة: ماذا فعل هذا "السعيد"، هل فجر نفسه؟! هل نجح؟!
إذن، كيف لأي مُتفرج، أن يتجاسر ويلتفت يميناً أو يساراً؛ خوفاً من أن تفوته لحظة الموت المُرتقبة؟ هذا ما جعل من الفيلم، قطعة فنية مُتكاملة تجسد لحظات الخوف والترقب لدى أي مُتفرج، عربياً كان أو أجنبيا، هؤلاء الذين ملأوا تلك القاعة الصغيرة. ملأوها بالرغبة في التعرف على فيلم يقدم لهم حواراً جدلياً حول أحقية عمليات الاستشهاد من عدمها. فيلم يحاول أن يقدم الأسئلة، وليس الإجابة عليها كما هي حالة الفن الأصيل.
الفلسطيني هاني أبو أسعد في "الجنة الآن" نجح في تخطي حاجز الخوف، وخرج عن السيطرة الأيديولوجية العربية، التي سيطرت على الفيلم الفلسطيني عقود من الزمن. نراه- ككاتب سيناريو- يحرر فيلمه من أي إدانة أو ترويج، ويبتعد عن الدعاية أو الخطابية أو الاستعراض، إضافة إلى أنه لم يساير النظرة الغربية للقضية الفلسطينية، رغم إنتاج الفيلم الغربي. كما أنه نجح في تحاشي ذلك الإبهار السينمائي على حساب الفكرة والمضمون الذي أراد طرحه.
نجح أبو أسعد في تقديم مُعالجة سينمائية تتحدث عن المشاعر والأفكار، من خلال سيناريو بسيط ومُركز، مُبتعداً عن أي حشو درامي، ومُتخذا من التشويق عنصراً مُهماً لمُتابعة مصائر شخصياته، مُتأملاً تلك القضية الخطيرة التي طرحها الفيلم. ويتخذ من السرد الدرامي عنصراً آخراً لتقديم أجواء الحياة في نابلس وفي إسرائيل، في لقطات سريعة ولماحة.
بالأمس كان الفيلم الفلسطيني "يد إلهية" قد أثار هذا الفرح في نفوس العرب من جراء شهرته في كل بقاع الأرض، وهو الفيلم الذي استبعد عن جوائز الأوسكار بحجة أن فلسطين ليست دولة مُعترف بها في الأمم المُتحدة. واليوم يأتي فيلم فلسطيني آخر ليفعل أكثر من ذلك. "الجنة الآن" فيلم استثنائي بحق. فيلم يستحق كل هذه الحفاوة والتقدير اللتين حظي بهما.
إن شخصيتي الفيلم الرئيسيتين: "خالد" و"سعيد"، صديقان يجمعهما الفقر والهموم المُشتركة، وهما يعملان في ورشة لإصلاح السيارات. لا يقدمهما الفيلم مُنتميين لأي فصيل سياسي، ولا هم ينتمون للتيار الديني، إنهما يقدمان نفسيهما فداء لفلسطين، الأول عن اقتناع تام بما يفعله، والثاني هرباً من ذنب ارتكبه والده العميل للإسرائيليين، بعد تصفيته من قبل المقاومة. الاثنان يقدمان صورة حقيقية للإنسان الفلسطيني البسيط، الذي يعاني من أزمات كثيرة سببها تلك التربية الاجتماعية والأخلاقية والدينية المُستمدة من التقاليد والعادات الراسخة في الوجدان العربي. يحاولان أيضاً كسر الحصار المفروض من حولهما، أولاً من المُجتمع الفلسطيني، وثانياً من الاحتلال الإسرائيلي. تشاركهما هذه الهموم صديقتهما الفتاة الفلسطينية الثرية "سهى"، والتي استفتح بها الفيلم مشاهده الأولى، نراها قد أنهت هجرتها بالخارج وجاءت من المغرب بعد سنوات عدة هناك. هي فتاة مُثقفة مُستقلة الفكر تعيش وحدها وفخورة أيضاً بحمل شرف والدها وشقيقها المُناضلين وتاريخهم المُشرف. تحمل وجهة نظر تحاول أن توصلها لمن يهمها أمرهم، إلي من حولها خاصة سعيد.
نحن في "الجنة الآن"، أمام سيناريو نفسي

يتحدث عن المشاعر والأحاسيس بعيداً عن السياسة. فالفيلم- بفكرته هذه- يقدم لنا حكاية فلسطينية، بعيداً عن نمطية الأبطال الذين قضوا حياتهم في مُعسكرات التدريب، وبعيداً عن القصف والقتل والدمار والجثث المُتناثرة ليقدم لنا دراما الحياة الواقعية وسط القهر والضيم والفقر الذي يعاني منه أبطال الفيلم. واقع مليء بكل تناقضات الحياة البسيطة، الموت والحياة، الحزن والفرح، الهدوء والصخب، في مشاهد فلسفية وعبثية مأخوذة من الواقع. هنا الموت لم يعد قدراً مكتوباً، وإنما قراراً يتخذه الفلسطيني في مواجهة المُحتل ومواجهة هذا الواقع الصعب. هنا نلاحظ ذلك الطرح السينمائي الهادئ، لقضية نفسية واجتماعية خطيرة.

هاني أبو أسعد- المُخرج- قدم صورة مُعبرة وجميلة، مُتناغمة السرد الدرامي، لا يشوبها أي شائبة من خلال إضاءة موفقة إلى حد كبير تخدم الحدث وتضيف إليه، ومن دون مُؤثرات مُوسيقية حتى، لدرجة انسجام تلك الصورة مع السرد لخدمة القضية المطروحة. كذلك الأداء التمثيلي، الذي كان ينتمي لمدرسة التلقائية البسيطة. ليس فيه مُبالغة، وليس فيه عبقرية؛ فنحن نتابع أداء بسيطاً يتناسب وهذا الأسلوب السردي البسيط.

في "الجنة الآن" نحن أمام فيلم مُهم يناقش قضية خطيرة وجريئة، ويثير حواراً جدلياً ووجهة نظر حول الاستشهادي الفلسطيني، هذا الذي يحلم بالجنة هرباً من واقع صعب وظروف مُجحفة في ظل الاحتلال الإسرائيلي، وليس تقديساً لفكرة أيديولوجية منسوخة.

طيور الظلام 1995م:

بطاقة الفيلم:

عادل إمام، يسرا، جميل راتب، أحمد راتب، عزت أبو عوف، مُصطفى الخولي. تأليف وإنتاج: وحيد حامد. تصوير: مُحسن نصر. مُونتاج: عادل منير. مُوسيقى: مودي الإمام.

لقد جلب فيلم "طيور الظلام 1995م" عند عرضه، ضجة رقابية وجماهيرية، وذلك للجرأة في الطرح الفكري والفني. قام ببطولة الفيلم النجم عادل إمام مع يسرا وجميل راتب وأحمد راتب ورياض الخولي. هو الفيلم الرابع للثلاثي الفني "عرفة/ حامد/ إمام"، بعد أفلام "اللعب مع الكبار، والإرهاب والكباب، والمنسي". فبالإضافة الى نبض شريف عرفة الخاص في الإخراج، كان هناك جرأة "وحيد حامد" كاتباً للسيناريو ومُنتجاً للفيلم، ومن ثم شعبية عادل إمام كنجم جماهيري خارق للعادة.

ففي فيلم "طيور الظلام"، يقدم وحيد حامد دراما اجتماعية جريئة، ترصد الواقع المصري بكل تناقضاته وإتجاهاته، ويقدم موقفاً فكرياً سياسياً وفنياً حاسماً تجاه أبرز القضايا المُعاصرة التي يعيشها الفرد والمُجتمع على السواء. وهو بذلك يضع الفساد والإرهاب في مزيج واحد، ويقدم شخصيات حية من هذا الواقع. شخصيات تجري وراء مصالحها الشخصية، حتى ولو أدى ذلك الى سلوكهم لطرق غير مشروعة وملتوية. لذلك فهؤلاء هم طيور الظلام الذين يعملون في الخفاء، غير قادرين على العمل في العلن أو الخروج بأفكارهم الى النور.

تتمحور شخصيات وحيد حامد في ثلاثة أصدقاء تخرجوا في كلية الحقوق، الأول فتحي نوفل "عادل إمام"، وهو مُحامٍ شاب وفقير يسكن في شقة متواضعة في الأرياف، ويعتبرها بمثابة المسكن والمكتب في نفس الوقت. لكنه عندما يريد الصعود، فهو يستفيد من موهبته القانونية وذكائه الفطري في كشف ثغرات القانون. ومن خلال أستاذه المُحامي الكبير "نظيم شعراوي" الذي يعرفه على الوسط الراقي، عندما يستخدمه في حل رموز قضية كبيرة تهم الرأي العام. حيث ينجح فتحي في تبرئة مُتهم بإحدى قضايا الفساد في مُقابل المال الكثير. بعد ذلك يدير فتحي الدعاية الانتخابية لصالح أحد الوزراء "جميل راتب"، ويلجأ الى أساليب ملتوية ذكية الى أن ينجح في الانتخابات، ومن ثم يصبح فتحي مُديرا لمكتبه والرجل الثاني في الوزارة، مما يرفع رصيده وينقله من حال الى حال، ليكون بعد ذلك أحد رموز الفساد الكبيرة في البلد.

الصديق الثاني هو علي الزناتي "رياض الخولي"، الذي يتمتع بشخصية قوية، ويرى بأن المُستقبل سيكون للاتجاه الديني المُتطرف؛ لذلك ينخرط فيه، ويحاول أن يقنع فتحي بمُشاركته في ذلك، إلا أنه يرفض أن يكون ضد السُلطة. وينجح علي الزناتي في الصعود ويضيء نجمه في سماء المُجتمع، بعد أن وفر له أصحاب الاتجاه الديني والإرهاب طموحات الشهرة والثراء، مُستفيدين من ذكائه وقدراته القانونية في تنفيذ مُخططاتهم الإجرامية بحق المُجتمع والدفاع عن الجماعات المُتطرفة.

أما الصديق الثالث فهو مُحسن مُختار "أحمد راتب"، ذلك المواطن الشريف والمثالي الحالم، الذي ما زال يعيش سنوات الستينيات المليئة بالأحلام والشعارات السياسية. فرغم أنه يعيش فراغاً ساسياً شديداً في واقع مليء بالفساد كهذا، إلا أنه يرفض أن يكون أداة للفساد أو التطرف، مُتخذاً موقفاً سلبياً من الاثنين.

هناك أيضاً، إضافة الى شخصيات الأصدقاء الثلاثة، شخصية سميرة "يسرا"، الفتاة المطحونة التي وجدت في بيع جسدها وسيلة لتوفير حياة أفضل، والتي دخلت حياة فتحي نوفل بعد اتهامها في قضية آداب، وبالتالي توكله للدفاع عنها، ومن ثم تصبح البنك الذي يخفي فيه فتحي نوفل ثروته.

من هنا نتوصل الى أن فتحي نوفل وعلي الزناتي هما وجهان لعملة واحدة. فالاثنان انتهازيان، إلا أن انتهازية فتحي تختلف عن انتهازية صديقه علي، فهو يفضل اللعب في النور ومع السُلطة، على العكس من صديقه الذي يلعب مع الجماعات الدينية المُتطرفة والمُعارضة للسُلطة. الاثنان تجمعهما مصالح مُشتركة أحياناً. نوفل يستعين بالزناتي في إنجاح حملته الانتخابية للوزير في مُقابل التستر على الزناتي في تحركاته غير المشروعة لتقوية التطرف، وإبعاد الأمن عن طريقه. ويصل



طيور الظلام

الاثنان الى مرحلة مُتقدمة من الشهرة والتورط تصل عند الزناتي الى أن يتورط في تأمين اختباء إرهابيين بعد قيامهم بإحدى العمليات. فيقبض عليه. وفتحي يستغل منصبه في تكوين ثروة كبيرة، يخفيها في جيب الشركة التي ينشئها باسم صديقته سميرة، فتاة الليل، التي يضعها في طريق الوزير، بل ويزوجها منه عرفياً ويحتفظ هو بورقة الزواج. هذا إضافة الى زواجه من سيدة أعمال ثرية يخفي ثروته غير المشروعة في ثروتها. صحيح أنه يتم القبض على فتحي نوفل وعلي الزناتي من قبل الأمن، إلا أنهما يؤكدان بأنهما لن يظلا في السجن طويلاً، فليس هناك ما يدينهما قانونياً.

إن فيلم "طيور الظلام" يقدم صرخة جريئة في وجه المُجتمع، مُبيناً أخطر القضايا التي تؤرقه. وقد نجح وحيد حامد في صياغة كل ذلك في سيناريو قوي ومُتماسك وسريع احتفظ بعنصري الإثارة والتشويق حتى نهاية الفيلم. كما أنه استطاع تقديم مُبررات منطقية وواقعية لتصرفات شخصياته. هذا رغم تلك السطحية التي اتصفت بها شخصية سميرة، وعدم التعمق في دواخلها. كذلك الضعف الواضح في رسم شخصية الوزير، الذي بدا ساذجاً مقلوباً على أمره. وقد تجسد هذا السيناريو بعناصر سينمائية خلاقة، ساهمت كثيراً في إخفاء العيوب القليلة التي اتصف بها السيناريو. فالمصور مُحسن نصر نجح في اختيار زوايا تصوير تعبر عن الموقف وتتناسب والحدث الدرامي، إضافة الى حركة الكاميرا السلسة والتكوينات الجمالية القوية والمُعبرة والراصدة للوجوه وتعبيراتها في الكثير من المشاهد. وقد كان المُونتاج السريع والمُحفز عوناً في إيصال هذا التعبير الى المُتفرج وذلك بشحنه بالتوتر. كذلك المُوسيقى التصويرية ذات التأثير الدرامي التعبيري، والتي جعلتنا نتعايش أكثر مع الحدث. كذلك التمثيل الذي كان في عمومه صادقاً وطبيعياً ومُجسداً للشخصيات كواقع حي. وجميعها عناصر فنية نجح المُخرج المُبدع شريف عرفة في إدارتها وتطويعها لخدمة السيناريو. أدارها كمايسترو لأوركسترا مُتناسقة ومُنسجمة.

سينما

فيلم "أُم":
النزول إلى الجحيم!

ستيفاني فاليبوز / فرنسا



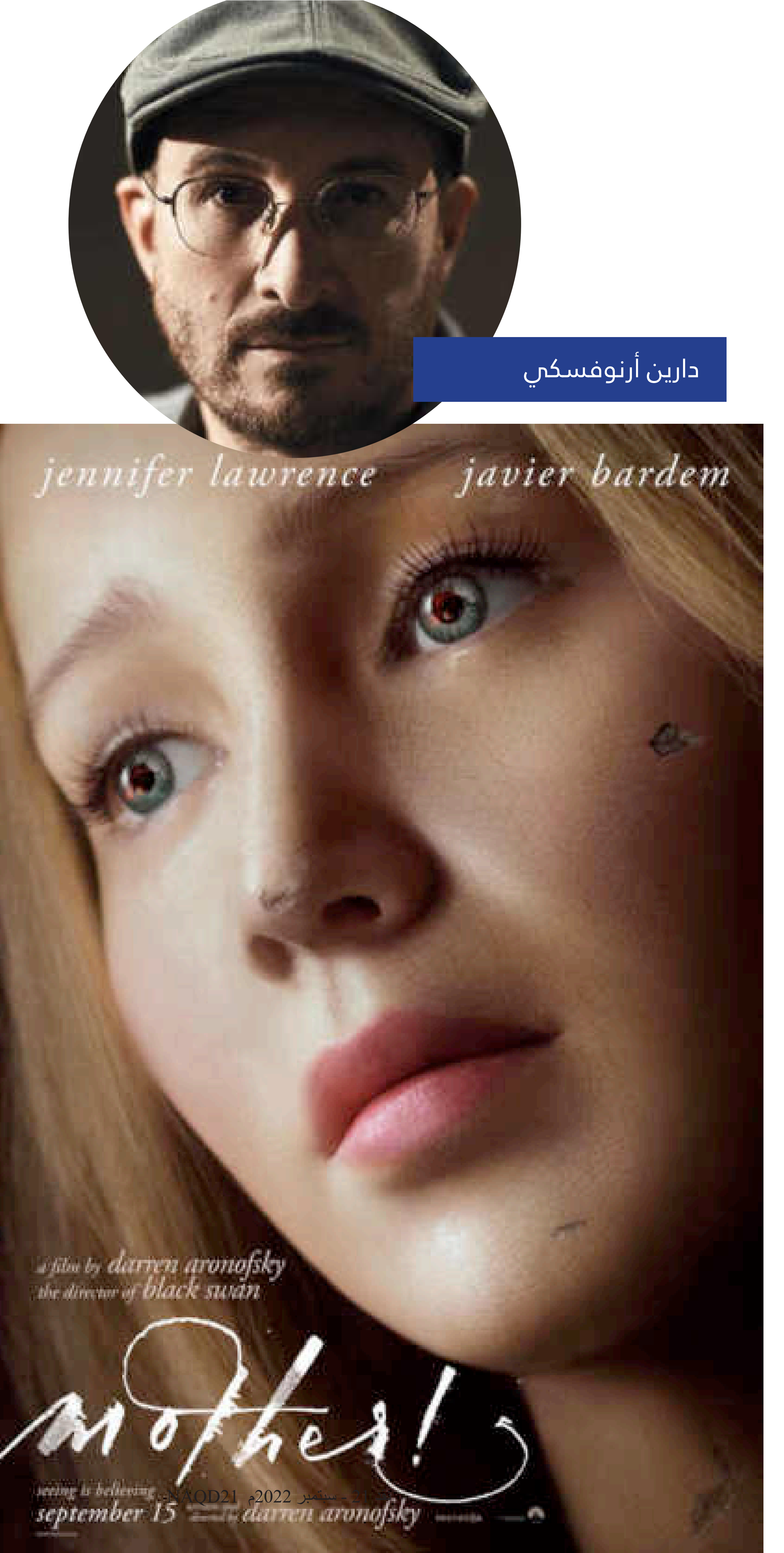
ترجمته عن الفرنسية:
سلمى الغزاوي
المغرب

سبق وأن أصيب المُخرج دارين أرنوفسكي، المعروف خاصة بإخراجه فيلمي: "مرثية حلم" و"البجعة السوداء"، بخيبة أمل سنة 2014م بعد فشل فيلمه: "نوح"، والذي كان تقديما لقصة إنجيلية مُملة من الدرجة الأولى، ولذلك عاد إلى "منطقة راحته" عبر تقديمه لفيلم "أم"، وهو فيلم إثارة نفسي مروع، من بطولة كل من جنيفر لورانس وخافيير بارديم، فيلم تعددت تأويلاته، ما بين تداعيات النرجسية والتقديس الذي يؤدي إلى الدمار، وتصوير غير اعتيادي لقصة الخلق كما وردت في الكتاب المقدس.

المستوى الأول من التحليل: دوامة الاضطراب النفسي:

تبدأ أحداث فيلم "أم" باستيقاظ البطلة جنيفر لورانس، وعلى ما يبدو فإنها وزوجها قد انتقلا حديثا إلى قصر قديم وشاسع مُشيد بالكامل من الخشب والحجر، ونفهم أن هذا القصر كان ملكا لعائلة البطل خافيير بارديم "الشاعر"، وتتلخص الحياة اليومية للبطلة "أم" في إصلاح هذا القصر القديم لجعله منزلا لائقا وعش زوجية مثاليا، بينما يحاول الزوج العثور على مصدر إلهام ليخط أشعارا جديدة.

مع أن "أم" تحاول أن تتكيف مع المنزل الجديد، إلا أنها لا تشعر دوما بالراحة بين تلك الجدران الغريبة، ويبدو أنها في بعض الأحايين تصبح ضحية للهلاوس: أسطح مُحترقة، بقع دم، فضلا عن رؤيتها الغامضة لقلب يذبل تدريجيا. وعندما يعرض زوجها إيواء رجل غريب- جسد دوره المُمثل إد هاريس- في منزلهما من دون استشارتها، فإن دهشتها وألمها ما هما إلا انعكاس لتخوفها من القادم، حيث إننا نشعر بعدم ارتياح "أم"، الذي يتزايد شيئا فشيئا، هذا الإحساس الذي تضخمه الكاميرا التي تتبعها طوال هذا الحدث، مما يبرز جنون الارتياب الذي ما يفتأ يتطور ويسوء عند البطلة، التي تتناول على ما يبدو علاجا مُضادا لاضطرابها النفسي، عساها تتخلص من

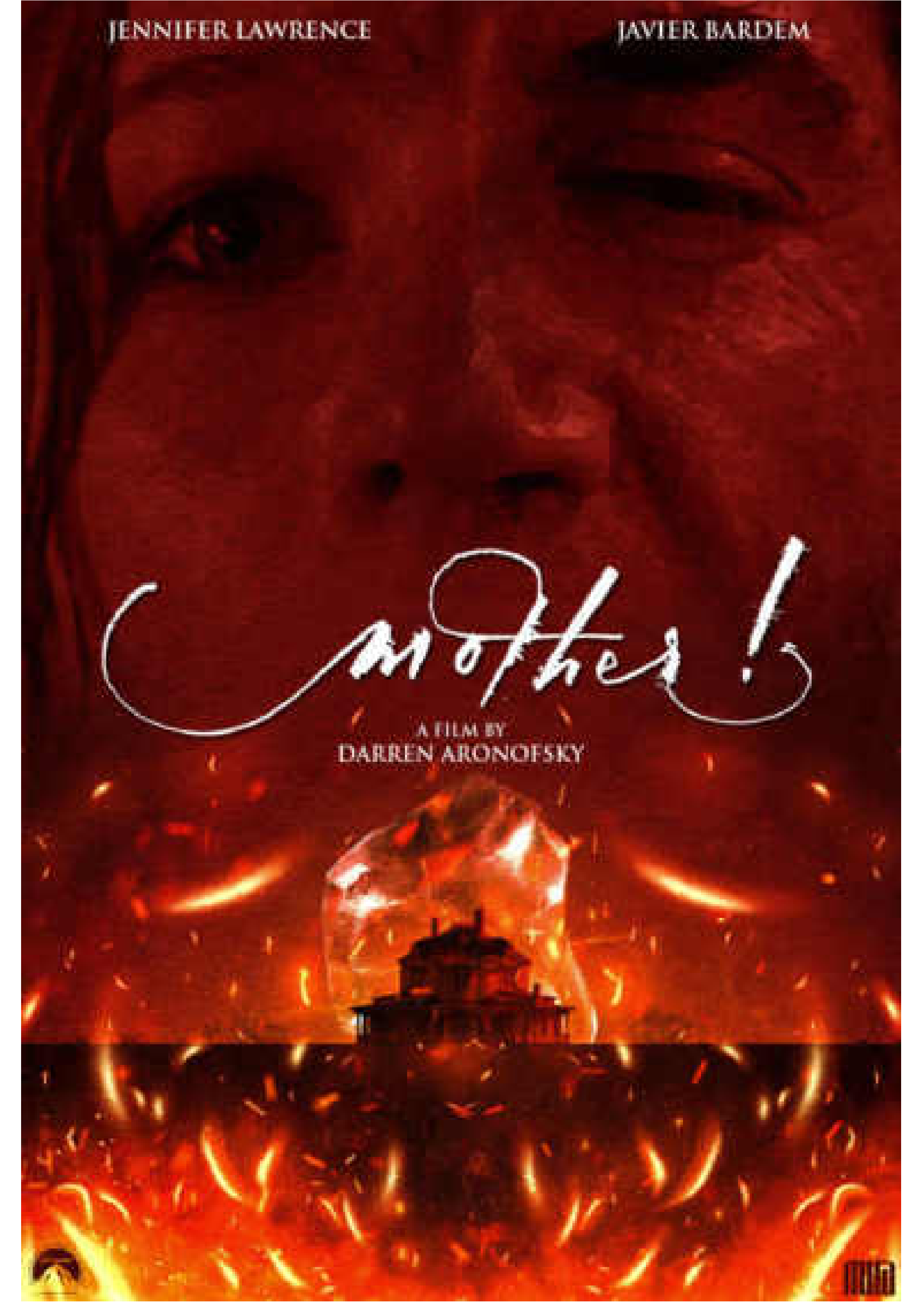


دارين أرنوفسكي

رؤاها المُقلقة. وفيما بعد، حينما ستعرف البطلة بأنها حامل، ستتوقف عن تناول هذا العلاج، كون هذا النبأ السعيد جعلها تتحسن نفسيا.

لكننا، خلال الجزء الأكبر من أحداث الفيلم، نواجه صعوبة لنستوعب ما الذي يرغب أرنوفسكي في قوله، لذا، فإن فهمنا لشخصية البطل "هو/ الشاعر" مُهم للغاية وضروري، "هو" الذي لا يتمكن من الشعور بالسعادة إلا عبر نظرات المُعجبين به، الذين سيبدأون تدريجيا في التوافد على منزله، ويرحب بهم عن طيب خاطر، رغم خيبة الأمل والوجع اللذين لحقا بزوجته، التي لم يترك لها الاختيار أبدا، وقام بفرض هذا الوضع الجديد عليها، إذ بعد استضافته للرجل الغريب "إد هاريس"، وبعده زوجته المُخادعة "ميشيل فايفر"، يصل أبناهما، لتتسارع الأحداث ويقتل الأخ الأكبر أخاه الأصغر سنا، ويلطخ بدمائه أرضية المنزل "جنة الزوجين". بعد هذه المأساة، يتقاطر أقارب الزوجين المكلومين على منزل "الشاعر"، ليشاركوا في العزاء، الذي يتحول إلى وليمة احتفالية يسرق فيها مضيفهم "الشاعر" الأضواء. لكن عندما تغمر المنزل المياه جراء حادث تسرب تسبب فيها بعض الدخلاء، فإن "أم" تقوم بطرد كل ضيوف زوجها "هو/ الشاعر"، عساها تنعم بفترة راحة وهدوء خلال حملها.

إن نرجسية "الشاعر" تتبدى لنا شيئا فشيئا، وتصير علاقته بزوجته علاقة سامة مُنحرفة، بل إننا نشك في أنه في بعض الأحيان، يعتمد معها أحد أساليب التلاعب النفسي المعروفة والشائعة جدا لدى المرضى المُصابين باضطراب النرجسية، ألا وهو أسلوب "الإضاءة الغازية" كما يسميه الخبراء النفسيون، أسلوب من خلاله يتلاعب بضحيته ويجعلها تشك في قدراتها العقلية بهدف السيطرة عليها، ضحيته التي لا يهتم لها ولاحتياجاتها، حيث إنه يتمادى في استقبال مُعجبيه الذين يدمرون المنزل، الذي قامت "أم" بإصلاحه بصبر ومحبة، غير أن "الشاعر" المُتلاعب بمشاعر شريكته، ينسب أي إنجاز لنفسه، ولا يهتم سوى بشخصه، إنه يتحدث عن



نفسه بطريقة موشاة بالتعظيم، ونُلاحظ هذا ونحن نراه يتحدث عن مشاريعه، وحتى أثناء حديثه عن الآخرين بنبرة تفوق مُخادعة: هذه سمة مُميزة من سمات الشخصية النرجسية السامة، إن البطل هنا لا يقوم أبدا بتعنيف زوجته جسديا، ولكنه يمارس عليها عنفا نفسيا لا حدود له.

مع اقتراب موعد ولادة البطلة، تُفتح حلقة الجحيم من جديد: إذ بعدما تمكن "الشاعر" من العثور على مصدر جديد للإلهام بفضل طفله المُنتظر، ليخط أشعارا جديدة، سُرعان ما يتم اجتياح منزله من المُعجبين مرة أخرى، إنه اقتحام كابوسي، يقوم فيه المُعجبون الجاحدون بنهب المنزل الذي أعادت "أم" ترميمه بكل حب، ويتمادون في ذلك حد تخريب الألواح الخشبية والتحف، ونرى عنفا كبيرا يستحوذ على المُقتحمين، ثم نلمح "أم" التي فاجأها المخاض عالقة بين الحشد، تحاول شق طريقها بينهم بصعوبة وهي تتعرض للدفع، في حين يتجاهلها الجميع.

أنجبت "أم" طفلها بعد مُعاناة ووجع رهيبين، ليأتي بعدها زوجها "الشاعر" ويأخذ طفلها منها أثناء غفوتها، ليقدمه إلى مُعجبيه، إن الأب يبدو في عجلة من أمره، كونه يرغب مُجددا في الحصول على اهتمام مُعجبيه، عبر التباهي بابنه أمامهم.

في رحلة نزول إلى الجحيم مُتسارعة، تشاهد "أم" برعب ابنها الذي سلمه والده الشاعر إلى الحشد المُتعطش، هذا الحشد المكون من أتباع زوجها الذين قتلوا والتهموا طفلها، ورغم شناعة ما ارتكبته الجماهير الحقيرة في حقها وفي حق فلذة كبدها، تجد "إم" زوجها يطلب منها مُسامحتهم، لكن قوة الغضب تدفعها إلى إضرام النار في المنزل بأكمله بهدف تطهيره، ليشتعل القصر برمته بنيران هائلة.

وحده الشاعر ينجو بطريقة مُبهمة من هذا الحريق، ثم يأخذ زوجته المُحترقة والمُحتضرة بين يديه إلى الطابق الأول من منزلهما المُتداعي، وفي تلك اللحظة تدرك "إم" أن زوجها لم يحببها أبدا، بقدر ما كان يستمد السعادة من حبها له، وهذا دليل إضافي على نرجسيته المرضية، لذا تعاتبه قائلة له: إنها لم تكن كافية له قط، ليجيبها: "لا شيء يكفيني على الإطلاق! لن يمكنني أن أخلق شيئا أبدا إذا ما أحسست بالاكتفاء!"، ومع أن "إم" منحت زوجها الشاعر كل شيء، فإنه يأخذ منها آخر ما تبقى لها: قلبها الذي يجتثه من صدرها، لتتحول "إم" إلى رماد مُتناثر بعد أن دمرها زوجها بالكامل، لأن وحده الحب كان كفيلا بإبقائها على قيد الحياة، ونرى قلبها يذبل بين يدي الشاعر، تماما كما كانت تراه يذبل في تلك الرؤيا المُزعجة التي كانت تزورها. لكن، من هذا القلب المرمد تولد جوهرة شفافة، يضعها الشاعر في مكتبه، ونرى المنزل يرمم ويصبح جديدا بطريقة سحرية، وتنبعث الحياة فيه وفي أرجائه، وندرك أن هذا المشهد مُتطابق مع بداية الفيلم، ونحن نرى امرأة شقراء تستيقظ في سريرها، باختصار، إنها بداية جديدة.

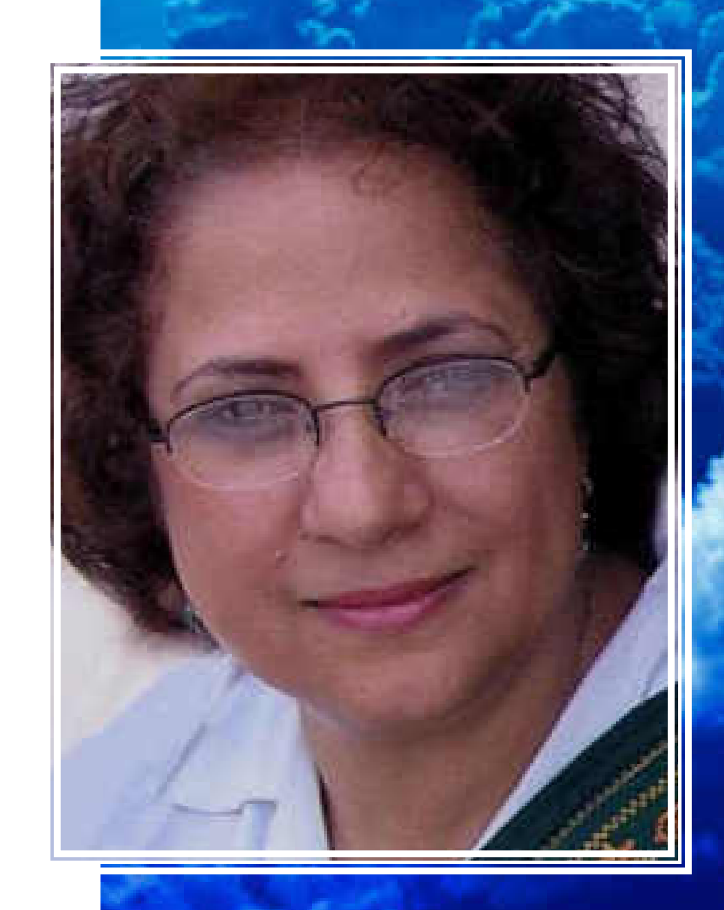
في النهاية، قد يكون فيلم "أم" تجسيدا مجازيا لعلاقة جد مُدمرة، تربط بين شخصين مُضطربين عقليا: جنون الارتياب والنرجسية، إن الزوج النرجسي هنا يدمر شريكته بأنانيته المُفرطة. غير أن نهاية الفيلم قد تكون لها دلالة أخرى، ونفهم أن دورة إساءته ستبدأ مُجددا، بعدما عثر على ضحية جديدة ليتغذى على روحها.

المستوى الثاني من التحليل: جدارية الكتاب المُقدس:
إن أرنوفسكي هنا، يصور لنا الكتاب المُقدس بطريقته الخاصة، حيث إن الشخصية الرئيسية "أم" هي امرأة معطاءة تماما كالأرض، وهي تعمل بكد من أجل ازدهار الحياة في بيتها، في حين أن زوجها "الشاعر"- الذي بوسعنا تشبيهه بالخالق- هو أكبر منها سنا، وهذا اختيار غير اعتباطي، يرمز إلى الرب الخالق، والأرض الشابة الخصبة، هذا الشاعر/ الخالق الذي يمضي مُعظم وقته في الطابق العلوي من المنزل- دلالة على السماوات- من أجل كتابة نصوصه، كما نراه يدعو زوجته "بإلهتي"، إن الأفيشات التي رافقت صدور الفيلم تمثلهما، هي المرأة المعطاءة، وهو الخالق والمُدمر.
فجأة، تصل شخصيتان مُهمتان في مسار الأحداث، شخصيتان تتماهيان مع دخيلين سيفسدان النظام في جنة الزوجين، بداية سيصل الرجل "إد هاريس"، الذي سيستضيفه الشاعر/ الخالق، لكننا نُلاحظ أن هذا الرجل مريض، إذ كثيرا ما نراه يسعل، ولعل مرض هذا الرجل يرمز إلى ضعفه أمام الرب، بعدها، رحب الشاعر بالمرأة "ميشيل فايفر"، وفي ذات المساء، نلمح ندبة كبيرة في جنب الرجل الغريب، والتي هي دلالة على خلق الرب لحواء من أحد ضلوع آدم، إن هاتين الشخصيتين على ما يبدو هما إسقاط على آدم وحواء، اللذين زرعا الفوضى في جنة عدن.
بالفعل، نرى المرأة الدخيلة تسحب زوجها إلى مكتب الشاعر، حيث يقومان بتحطيم جوهرة كريستالية يحتفظ بها داخل مكتبه كونها غالية جدا عليه، هنا، يرمز أرنوفسكي إلى اقتحام آدم وحواء لمكان مُقدس محظور عليهما، لكن بدلا من تناول الفاكهة المُحرمة، يدمران جوهرة كريستالية، وبالتالي، لقد دمرت حواء وآدم "إد هاريس وميشيل فايفر"، ثقة الخالق بهما، وهذه هي اللحظة الوحيدة التي نرى فيها غضب الشاعر، الذي يطردهما من مكتبه ويمنعهما من الاقتراب من الطابق الأول، تماما كما طرد الخالق آدم وحواء من جنة عدن.
ثمة شخصيتان أيضا تؤكدان نظرية الاستلهام من الكتاب المُقدس، وهما ابنا الزوجين الدخيلين، اللذين سيلتحقان بوالديهما ومن ثم يقوم الابن الأكبر "قابيل" بقتل الابن الأصغر "هابيل" بدافع غيرته من الاهتمام الذي يوليه أبواه لأخيه، إن جريمة القتل هذه وَصَمَتْ البشرية إلى الأبد، هذه الجريمة الدموية التي ترمز لها في الفيلم بقعة الدم التي لوثت الأرض، والتي حاولت "أم" جاهدة أن تخفيها غير أنها عاودت الظهور قبل نهاية الفيلم.
إن هذا الفيلم يعج بالرموز، إذ أنه من الواضح أن مشهد اقتحام المُعجبين بالإله للقصر/ الجنة، هو دلالة على إفساد البشر للأرض وتدميرهم للبيئة، غير أن المُستفز هو أن الشاعر/ الخالق، يتركهم يعيثون فسادا في جنته الأرضية ويتلفون كل شيء، رغم تحذيرات "أم" له، إنه ببساطة يسمح لهم بتلك المُمارسات كونه يحتاج إليهم وإلى حبهم، ثمة رمز آخر في هذا العمل الفيلمي، ألا وهو الرمزية المُرتبطة بطوفان نوح- عندما تغمر القصر المياه إثر انفجار أحد الأنابيب بسبب الدخلاء- علاوة على ذلك، فإننا نرى جزءا كبيرا من الخطايا المُميتة التي يصورها لنا أرنوفسكي: خطيئة الكسل "الدخيل الذي يتمدد على الأريكة"، خطيئة الشراهة "التهام الدخلاء للفطيرة الطازجة"، خطيئة الشهوة "المُغازلة الوقحة التي تستهدف "أم"، وخطيئة الحسد "سرقة وتدمير الأغراض الشخصية للزوجين"، وأخيرا خطيئة الغضب "الإهانات والعنف وجرائم القتل وحرق القصر الذي يحدث في النهاية"، إننا هنا أمام حلقة جحيمية لا تتوقف عن الاتساع، رغم توسلات "أم": إن البشر لا يستطيعون التوقف عن تدمير الأرض التي تأويهم!
عند قدوم ابن الشاعر إلى الحياة، يقبل الشاعر بعض القرابين من مُعجبيه/ أتباعه، قبل أن يسلمهم ابنه دونما شفقة، تماما كما تم تسليم يسوع إلى الحشد القاتل، هنا، يقوم المُخرج بكسر واحد من أكبر المُحرمات، بل ويشبه قتلة يسوع بآكلي لحوم البشر، إن الحشد القاتل لم يكتف بالتهام ابن الشاعر/ الخالق، إذ نراهم يوشكون على جعل "أم" تعاني نفس مصير ابنها، إنهم يهينونها ويصفونها بالفاسقة، لكن رغم كل ما حدث، فإن الشاعر/ الخالق يمنحهم غفرانا قدسيا غير مشروط، كرمز لمحبته لأتباعه، ولا مبالاته بمآل الطبيعة الأم.
من خلال هذا الفيلم، يتضح لنا جليا أن أرنوفسكي يحاول أن يظهر لنا أن نهاية العالم لن تكون صنيعة الرب، ولا البشر، بل إنها ستأتي على يد الطبيعة الأم، التي ستنقلب على البشرية وتصب عليها جام غضبها، رغم أن الطبيعة الأم لطالما اهتمت برعاية البشر وكانت كريمة معهم، إنها هنا تنقلب ضدهم وتضرم النار في جنتها الأرضية بهدف تدمير أعدائها البشريين، ومن الواضح أن المُخرج اعتمد ها هنا على ما ورد في آخر سفر من الكتاب المُقدس، ألا وهو سِفر الرؤيا ليوحنا اللاهوتي، والمُثير للدهشة هو أننا بعد مُشاهدتنا لهذه المواجهة الأخيرة المُرعبة نشعر بالارتياح يغمرنا، لا سيما أن مشهد النهاية يعدنا ببداية جديدة للحياة.
يا له من موضوع فيلمي غريب! في النهاية، يمكننا القول: إن فيلم "أم" ليس خاليا من العيوب تماما، لكنه يظهر بتفوق كل السوداوية والسُخرية اللتين بإمكان أرنوفسكي أن يجسدهما لنا على الشاشة.



سينما

السقا مات : الانتصار على الموت بالانغماس في الحياة!



صفاء الليثي
مصر

في السينما كما في الحياة يرتبط الدين بالآخرة والثواب والعقاب، وتوصف الشخصيات الخيّرة بالبُعد عن الشهوات وملذات الدنيا طمعا في ثواب الآخرة، وترسم شخصيات الجدات والأمهات الطيبات بهؤلاء المُصليات لابسات طرحة بيضاء يودعون الابن والزوج بدعوة بأن يرعاه الله ويسهل له الطريق، ويأتي ذكر الله في نهاية أفلام الجريمة بأنواعها حين ينزل عقابه على الأشرار، وأغلبهم يعلن التوبة والتمسك بالدين الذي ينقذه من شرور نفسه. تُعرض دائما الشخصيات الخاطئة مُقبلة على الحياة وملذاتها كهؤلاء المُنفلتين الشرهين للنساء وكل الملذات، بينما يعيش المُتدين زاهدا، صابرا راضيا بكل ما يأتيه من ملمات الحياة، ويكون انتظار الموت والعمل من أجل يوم الرحيل بالصلاة والعمل الصالح خوفا من الحساب من نصيب المُؤمنين.

يناقش فيلم المُخرج صلاح أبو سيف "السقا مات" الموت والحياة بشكل فلسفي، عن قصة يوسف السباعي وسيناريو مُحسن زايد. من خلال شخصية السقا المُرتبطة بالموت، الخوف منه وانتظاره، في مُقابل مطيباتي الجنازات المُقبل على الحياة والمُحب للنساء والطعام، رواية السباعي شديدة التواضع، وفي جانب كبير منها تركز على الصبي ابن السقا، على شقاوته، وشخصيته ويسرد عنه صفحات بكتابه، بل ينهي روايته به وقد تسلم مسؤولية حنفية المياه ليصبح موظفا عاما وارثا لمهنة أبيه السقا شوشة. صادف وجود صبي يريد أبوه أن يخلق منه رجلا هوى لدي أبو سيف الذي قدم صبية في أفلامه يكدون في الصغر كمظهر من مظاهر جدعنة وقت لم تكن فيه دعاوى حقوق الإنسان واعتبار عمل الأطفال جريمة مسؤول عنها المُجتمع. كما الصبي في الأسطى حسن الذي عمل لينقذ أسرته من الفاقة بعد انحراف أبيه.

في "السقا مات" ركز أبو سيف على فكرة الموت والسعي لفهم أصل الأغنية الفولكلورية التي تقول

افلام مصر العالمية
يوسف شاهين وشركاه
والشركة التونسية السينمائية
يقدمان
قصة
يوسف السباعي

السقامات

بالألوان الطبيعية

★ فريد شوقي
★ عزت العلايلي
★ شويكار







أمينه رزق
تحية كاريوكا
ناهد جبر
بلقيس

حسن حسين
ابراهيم قدري
ابراهيم زاغو
محمد ابوحشيش
مع الطفل
شريف صلاح الدين

التوزيع الداخلي
متروجولدوين ماير
القاهرة

إخراج
صلاح ابوسيف

التوزيع الخارجي
أفلام مصر العالمية
والساتيك بتونس

محسن زايد

فؤاد الظاهري



زكية الجارة وغواية

الصبر وآيات قرأنية



أفندية الجنازات

"أبوك السقا مات/ بيمشي في الجنازات/ هيحصل الأموات"، وهو المُغرم بتراث الشعب ودائم الاقتباس عنه في أعماله، فأخذ يبحث عن هذه الجذور المُفارقة فيمن كانت مهنته سقاية الناس بكل ما يحمله الماء من ارتباط بالحياة ليصبح مطيباتي جنازات مُرتبطا بالموت.

أعاد السيناريست مُحسن بناء قصة السباعي بتقديم حكاية موت زوجة السقا أثناء ولادة طفلهما "سيد" كذكرى تنتابه بعدما يفرغ من عمله ويجلس في وحدته فتهجم عليه ذكرى المتوفاة، في مشاهد تقصر وتطول حسب ما يقطعها من مشاهد الحاضر، يدفع زايد بلحظة ظهور "شحات أفندي" إلى الربع الأول من الفيلم بعد مشاهد افتتاحية ترسم فيها الصورة وأماكن التصوير خلفية جغرافية للأحداث في حنفية المياه، حارة الحي ومسجده الكبير. يجمع الشخصيات التي قدمها السباعي مُتناثرة بثرثرة وصفية تطول إلى مشاهد تموج بالحركة والدعابة، ويضيف أبو سيف لمساته بشعارات ثورة 1919م عن سعد زغلول والاستقلال التام أو الموت الزؤام. في منزل المعلم شوشة لوحات قرآنية تؤكد على صبره وتحمله الشدائد، شدة موت زوجته المُحبة بعد فترة قصيرة من حياة مُتقشفة تظللها المحبة والرضا. شوشة/ العلايلي مُتجهم في كل الأوقات يغض بصره عن زكية وقد تعرت ساقها البضة وهي تزغط الأوزة في مدخل البيت، هي ترغبه وهو ما زال في ذكرى الماضي مع زوجته. أما شحاتة أفندي الذي ظهر في حياة شوشة فجأة فحبه الأكبر للنساء فقط بدعابات ومُعاكسات كلامية، بصبصة يبدأها مع المعلمة صاحبة المسمط، وتصل به إلى خيالات مع عزيزة نوفل/ شويكار، استعدادات لليلة من ليالي الجنة معها، يهاجمه خيالها وهي ترقص وتتدلل بينما هو في جنازة يؤدي عملا بالنواح على المتوفي "الله يا دايم ولا دايم غير الله"، يسمي السباعي القواد "اللي مشغلها" شرف الدين الدباح، رقابة الأفلام لا تسمح بربط الدين بمهنة كهذه فيعدل اسمه في الفيلم إلى شرف الدباح، الشرف في مهنة بعيدة عن الشرف ولكنها مُعلنة، يتحرك صاحبها ويجالس الناس من دون اعتراض من أحد، غالبية من بالمقهى مُنصرفون عن مشهد الاتفاق بين شرف وشحاته ليمضي ليلة سيدفع فيها أجرة خمس جنازات كاملة. يداعبنا فريد شوقي، لازم عزرائيل يتجدعن معايا شوية الليلة دي.

تسير خطوط العمل متوازية، مع الصبي سيد في الكتاب أو يلعب البلي مع أقرانه، أو يساعد والده في السقاية وخاصة لشجرة تمر الحنة التي زرعتها الأم الراحلة، فلسفته وهو يناقش معنى السرقة وعدل الله، كيف يعطي لهم شجرا حلو ثماره ويمنعه عن فقراء مثله، يناقش السباعي وصُناع الفيلم مُسلمات دينية كحرمانية أخذ مُمتلكات الغير بمنطق الصبي ويظهرون في انحياز له. والخط الثاني، شوشة وشحاته والعلاقة التي نمت بينهما لتعزيز طرح فكرة التغلب على الموت بالانغماس في الحياة. يحمل



شوقي وكاريوكا في المسمط

شحاتة أفندي بحكمة المُؤلف الذي يتهم الموت بالجبن ويلعنه وينصح بالتسليم به كحقيقة مُرتبطة بالإنسان. حتمية يجب عدم التوقف عندها.
شحاتة أفندي يقول لشوشة: ”إن الإنسان روح في جسد، فكيف يستطيع مخلوق أن يتصور روحه بلا معالم ولا ملامح، ولا مُميزات، ولا رغبات، ولا لذات، ولا آلام. هذه الروح الباقية ما قيمتها؟ وما إحساسها وما عملها؟ إن قدرة الروح في الأرض كامنة في الجسد، مُسيرّة لخدمته، فهي شيء تابع للجسد، ولا قيمة لطاقتها إذا لم توجه لتحريك هذا الجسد. ولتمكينه من أداء وظيفته، لينال رغباته ومُتعه“.
هكذا كتب في القصة وجرى الحوار على لسان شحاته كتبه مُحسن زايد ببراعة : ”إنت لسه بتفكر في واحدة ماتت من عشر سنين، خايف من إيه؟ من يبكون على الميت لا يبكون على المرحوم، مُعظمهم يبكون على أنفسهم، خايفين من الموت، في ناس تفضل تبكي لحد ما تموت فعلا، في ناس عايشة على وش الأرض ميتين مع إن ربنا خلقهم علشان يعيشوا، الناس من كثر خوفها من الموت عايشين ميتين، عاملين زي موظفين الحكومة، طول عمرهم خايفين يترفدوا“. شوشه وقد زاده دخان الحشيش استسلاما لشحاته، ياه دا أنت بتقول كلام كبير قوي، يواصل شحاتة، ملعون أبوها تغور وقت ما هي عايزة، أصل الموت جاي جاي مفيش كلام، فأنا آخد حقي من الدنيا، يرد شوشة، حنفية كلام حلو، يضيف مُحسن زايد الحوار بما يناسب مهنة قائله، ويعلو به على حوار الأديب ويتألق فريد شوقي، أنا اتمرنت على مُقابلة الموت بقلب جامد“.
حول صلاح أبو سيف، قصة السباعي لفيلم كبير من إنتاج يوسف شاهين بشراكة تونسية، فقدما للأديب المغضوب عليه من النقاد ومن يقيّمون الأدب خدمة كبيرة بفيلم أعلى من القصة ارتفع بمحتواها ليظهر كعمل ينحاز إلى الحياة، وينتصر على الموت الجبان، ينفرد شوشة بنفسه مُتأثرا بعد دفن صديقه شحاتة، تصدمه رؤية جوف القبر؛ فيفزع ويهيم في صحراء القرافة ويعلو صوته في مونولوج ”جبان الموت جبان“ يسقط أرضا ثم يعلو صوت آذان، يصلي في موقعه وقد أنقذته دعوة الصلاة، مشهد شاهيني وكأن شاهين زار أبو سيف في موقع تصوير هذا المشهد الفارق في العمل. لا يخلو فيلم مصري من مشهد الفرح/ حفل زفاف، ونشاهد أعلام مصر الحمراء في زمن أحداث الفيلم وغناء تراثي ومعركة بالكراسي ينهيها شوشة بما ظهر من شخصية انطلقت بعد دروس شحاتة أفندي، وينتهي الفيلم نهاية سعيدة بتسلم شوشة لحنفية المياه ”إدي العيش لخبازه“ فهو الأحق، ويحرق الصبي بدلة المطيباتي حتى لا يعود والده إلى مهنة يسخر أصحابه من والده بسببها، ينتهي درس شحاتة ويظهر شوشة عريسا بجلباب صوفي ولاسة حرير، تشاغله عزيزة لتملأ إبريقها أولا فيطلب منها بثقة المثالي الفاهم في الأصول من عينيا بس اقفي في الطابور. أخذنا صُناع الفيلم في نزهة مع شخصيات الفيلم بداية من المعلمة زمزم صاحبة المسمط/ تحية كاريوكا باقتدار، ومع أمينة رزق جدة الصبي الضريرة التي

في المقهى وخلفية سياسية

مع عزيزة ودنجل



تخدم حفيدها وزوج ابنتها، مع زكية ابنة الجزار الذي قدمه أبو سيف بما يخالف النمط الشائع؛ فكان رجلا خيرّا ويقبل الشكك، تنزهنا مع شحاتة واستعداداته ليقوى نفسه جنسيا بما يمكنه من قضاء ليلة من الجنة، يأتيه الموت الجبان فلا يعش ليلته إلا في الخيال.

هل كان السباعي علمانيا يخلع عن الموت رهبته في الموروث الديني، ويربط الروح بالجسد ويجعلها في خدمته؟

في مشهد المولد عندما اصطحب شوشة شحاتة أفندي معه إلى حلقة الذكر، فكر في سره: "بدأ يفكر في قول "الله حي" أخذ يسائل نفسه: ماذا يريد هو وصحبه من الله، ولم يصحبون اسمه بلفظ حي، وهو أبسط ما يمكن أن يوصف به مخلوق، فهم يشركونه في الوصف مع أحقر المخلوقات الحية، التي تملأ رحاب الأرض، وماذا يفيد من إصرارهم على وصف الله- الذي لايمكن أن يكون عير حي- بأنه حي؟ وتصبب العرق من وجهه، ودعا الله الحي أن ينزل على المخابيل نقطة، كان السباعي يعبر عما التقطه زايد وأبو سيف وفريد شوقي في شخصية شحاتة أفندي الكاره لدروشة الناس ورغبته في أن ينتهوا لكي يقبل على اللحم والفتة.

هل حقق أبو سيف رغبته في طرح فكرة الموت وفتح نقاش من حولها، يكفي أنه كان محظوظا بتحمس شاهين لينتج له عملا محوره عن الموت ولكنهما انتصرا فيه للحياة.

السباعي نفسه كان على موعد مع الموت الجبان حينما اغتالته رصاصة الانتقاد بسبب تأييده لخطوة سلام السادات والتطبيع مع العدو، فكانت نهايته مأساوية كبطله وإن اختلفت الأسباب.

هوامش:

- يحتل فيلم "السقا مات 1977م" المركز رقم 31 في قائمة أفضل 100 فيلم في ذاكرة السينما المصرية حسب استفتاء النقاد بمُناسبة مرور 100 عام على أول عرض سينمائي بالأسكندرية 1896-1996م، وكان الاختيار بداية من عام 1927م حيث تم عرض أول فيلم مصرى "ليلى" 1927م، وحتى عام 1996م.
- تم الانتهاء من تصوير الفيلم كاملا في 4 أسابيع فقط.
- فيلم "السقا مات 1977م" حصل على جائزة جمال عبد الناصر للقيم العائلية عام 1978م.
- حصل الفيلم على المرتبة 36 ضمن قائمة أفضل 100 فيلم في السينما العربية حسب استفتاء لنقاد سينمائيين ومُثقفين قام به مهرجان دبي السينمائي الدولي في 2013م في الدورة العاشرة للمهرجان.



An illustrated and illuminated leaf from The Siyar-I-Nabi of Mustafa Dharir: the aftermath of the Battle of Badr, copied by Mustafa Bin Vali, Turkey, 1594-95

سينما

عدو المسيح : لوحات لارس فون السينمائية



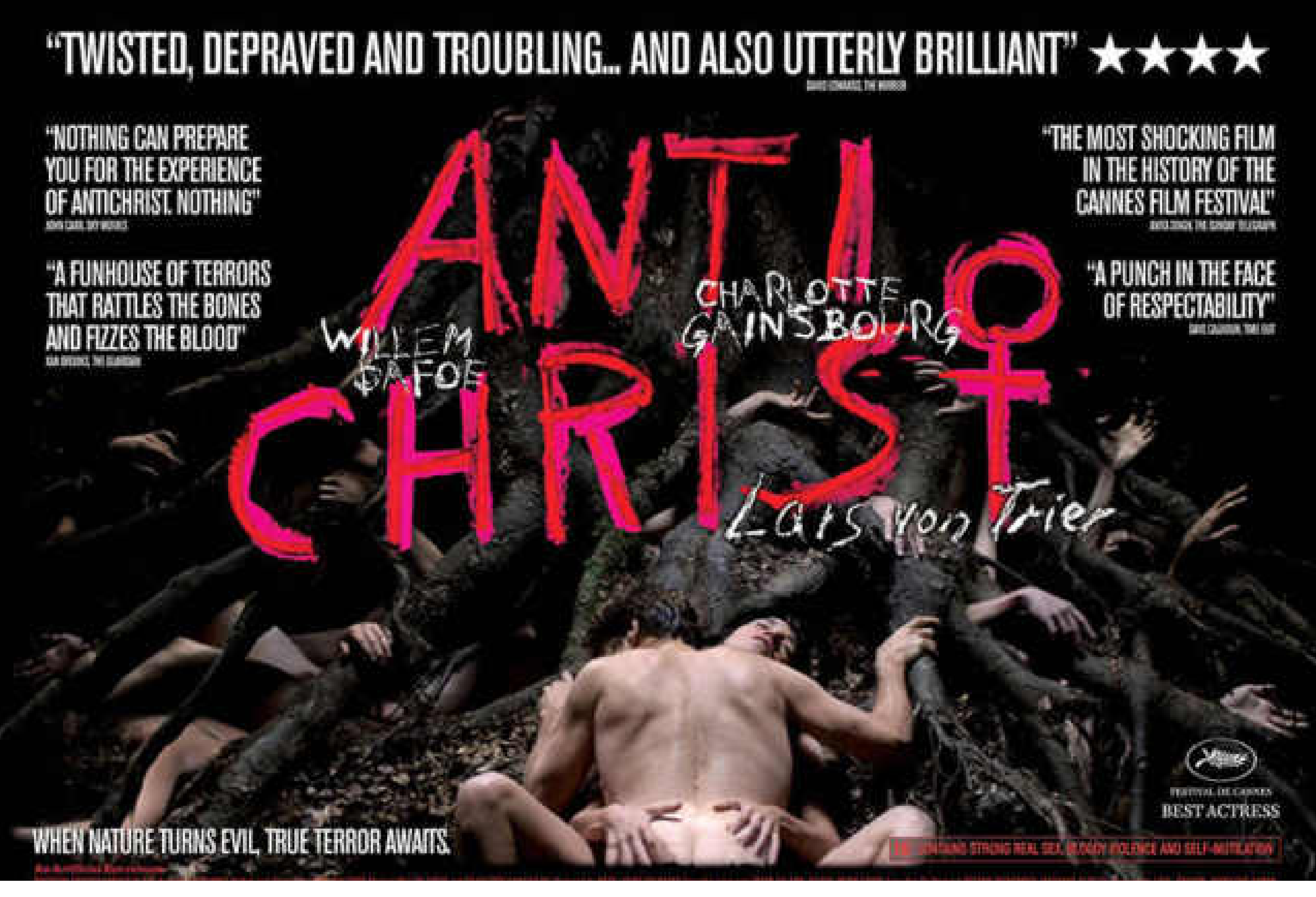
محمود الغيطاني
مصر

هذا الفيلم أحبه!

هل من الممكن للناقد إطلاق الأحكام المُطلقة في الهواء فيما يخص المشاعر والانطباعات من دون الاعتماد على التحليل الذي يؤكد، من خلاله، نظرته في حب فيلم ما أو كرهه؟

بالتأكيد أن النقد والمنطق العقلي لا يقبلان مثل هذه الأحكام المُطلقة، كما أن هذه الأحكام لا يمكن لها الاتساق مع التفكير النقدي في المقام الأول، أي أن هذه الجملة الافتتاحية حول حب فيلم ما أو كرهه لا بد لها من الخضوع للعقل والتأمل للتدليل على صواب الحُكم من عدمه، لكن مُجرد مُشاهدة فيلم للمُخرج الدانماركي لارس فون ترير Lars Von Trier- المُدقق لدرجة الهوس فيما يصنعه من سينما صادمة وعميقة وفنية- قد تجعلنا نُطلق هذه الصيحة الشعورية، أو العاطفية للوهلة الأولى رغم أنها مُجرد صيحة انفعالية لا محل لها من الإعراب النقدي.

في فيلم يتوغل بقسوة في أعماق النفس البشرية، حيث المناطق المُظلمة البعيدة منها والتي لا ندري عنها شيئا في داخلنا، يحاول المُخرج الدانماركي لارس فون ترير كشف أنفسنا أمام هذه المشاعر والعمل على مواجهتها رغم أن هذه المواجهة تحمل في داخلها الكثير من القسوة السادية، لكنها تكشف لنا ما لا ندريه عن أنفسنا، حيث النفس الإنسانية المُعقدة في تداخلاتها الشعورية، والتي تجعلنا نرى، أحيانا، بعض التصرفات وردود الفعل غير المُنتظرة، المُوغلة في انحرافها، التي تصدر من بعض الأفراد الذين لا يمكن لهم أن يقوموا بمثل هذه التصرفات المُفاجئة التي هي ساكنة في أعماقهم المُظلمة ولا يدرون عنها شيئا، وإن كانت تتحين الفرص والمواقف المُناسبة للخروج فجأة؛ حيث يؤكد في فيلمه Antichrist عدو المسيح، أو المسيح الدجال أن ثمة جانبا عميقا داخلنا قد يجعل الإنسان يشعر بمشاعر مُتناقضة من الكراهية والمقت الشديدين غير المُبررين تجاه من يحبهم، ولا يتصور الحياة من دونهم، وهي المشاعر التي قد تدفعه



لقتل من يحبه لمُجرد التأكد من البقاء معه وعدم هجره، أو الرحيل عنه!

إذن، فالفيلم من هذا الجانب هو رحلة سيكولوجية سينمائية تحمل في داخلها الكثير من التأمل لأعماق النفس البشرية الغريبة والغامضة، والأكثر من الفلسفة، والأعمق من الفن سواء على المستوى البصري، أو مستوى الموضوع الذي يقدمه.

يقدم المُخرج فيلمه من خلال شخصيتين اثنتين فقط هما بطلا الفيلم: المُمثل الإيطالي الجنسية الأمريكي الأصل Willem Dafoe وليام ديفايو، أو "هو"- حيث عمد المُخرج إلى عدم تسميه بطليه- والمُمثلة الفرنسية الأصل الإنجليزية الجنسية- حيث وُلدت في لندن- Charlotte Gainsbourg تشارلوت جانسبورج "هي"، فيبدأ فيلمه من خلال استخدامه ألوان الأبيض والأسود والحركة البطيئة Slow Motion- التي تمنح المُشاهد الفرصة من أجل تأمل الحدث الذي يدور أمامه ويعمل على التركيز فيه- للزوجين اللذين يمارسان الجنس المحموم انطلاقا من الحمام وامتدادا لكل مكان في المنزل، ولعل بداية المُخرج بمثل هذا المشهد لفيلمه كان من أجود ما قدمه سواء على المستوى البصري؛ حيث نرى قطرات الماء المُتساقطة في الحمام، وندف الثلج المُتساقطة في الخارج من خلال النافذة، والانتقال بين هذه المشاهد والمُمارسة الحميمة إلى طفلهما "نيك" الذي يستيقظ ويفتح بوابة الأطفال ليتجول في الشقة ويقف لهنيهة أمام غرفة أبويه مُتأملا لهما، غير مُدرك لما يفعلانه، وصولا إلى اعتلائه لكرسي أمام النافذة وسقوطه منها خارجها في نفس اللحظة التي تصل فيها الأم للأورجازم؛ حيث حرص المُخرج على الانتقال بين وجهها المنتشي في اللحظة التي لامست فيها جثة الطفل للأرض في الخارج.

نقول: إن أهمية هذه اللقطة الطويلة التي بدأ بها المُخرج فيلمه كانت من الأهمية التي لا يمكن تجاهلها على المستوى البصري والإتقان في تصويرها، أو حتى على مستوى الموضوع الذي يتشكل أمامنا؛ حيث العشق اللامتناهي بين الزوجين، والمُمارسة الجنسية التي تحمل في بعض دلالاتها معنى تولد حياة جديدة في نفس اللحظة التي تنتهي فيها حياة أخرى هي حياة ابنهما، وما يمكن أن يترتب على هذه اللحظة من شعور عميق بالذنب فيما بعد، وهو ما سنراه لدى الأم.

يحرص لارس فون، كعادته، إلى تقسيم فيلمه إلى مجموعة من الأقسام التي تحمل كل منها عنوانا، وكأنه يقدم لنا كتابا فنيا نقرأه ونستمتع بفعل القراءة فيه؛ لذلك يبدأ فيلمه بالمشهد السابق الذي كان بعنوان "تمهيد"، وكأنه يقدم لنا، هنا، بالفعل مُقدمة كتابه الذي سيقسمه فيما بعد إلى عدة فصول يحرص في كل فصل منه على تطور الحكاية للوصول بها إلى ذروتها الفنية، كما لا يفوتنا تركيز الكاميرا في هذا المشهد على ثلاثة تماثيل يحمل كل منها اسم معين: "الأسى أو الحزن"،



لارس فون ترير

و"الألم"، و"اليأس"، وهي نفس عناوين فصول الفيلم التي رأيناها فيما بعد، أي أن المُخرج، هنا، حريص كل الحرص على تقديم العديد من الدلالات والرموز من خلال مشاهده، وهي الرموز التي ستتكشف لنا فيما بعد مع استمرار الأحداث.

ربما نُلاحظ في هذا المشهد حرص المُخرج في التركيز على مشهد القضيب الذكري يخترق مهبل المرأة، ولعله في هذا الحرص على تقديم هذا المشهد يعمل على العديد من الإحالات والتفسيرات الفرويدية التي تُفيد بشعور المرأة الدائم بعقدة الإخصاء، أو شعورها بحسد القضيب الذي تفتقده، والذي يخترقها دائما. هذا المشهد من المُمكن ربطه فيما بعد مع مشهد اختراق سمانة زوجها بوضع القضيب الحديدي داخلها، باعتبار سمانته مهبل والقضيب الحديدي عضو ذكوري، كما يمكن ربطه بمشهد سحقها لعضو زوجها قرب نهاية الفيلم- حيث المرأة التي تحسد القضيب من خلال التفسير الفرويدي؛ الأمر الذي دفعها لسحق عضوه- للتدليل على أهمية هذا المشهد في فيلم لارس فون، وتفسير سبب تركيزه على مشهد الاختراق الجنسي في بداية الفيلم الذي لا يمكن تفسيره باعتباره مُجرد مشهد مجاني، بل يحمل داخله الكثير من الدلالات الفنية والفكرية.

بمُجرد انتهاء هذا المشهد- التمهيد الذي يبني عليه المُخرج فيلمه- ينتقل إلى جنازة الطفل- المشهد الوحيد الذي رأينا فيه شخصيات أخرى غير الأبوين على طول مُدة الفيلم- حيث نرى الأبوين يسيران في الجنازة، وفي الحين الذي نرى فيه الزوج مُنهارا تماما باكيا- في مقدرة منه على التعبير عن أزمته وعاطفته بشكل طبيعي- تكون الزوجة صامتة تماما لا يبدو على وجهها أي تعبير وكأن ملامحها قد فقدت أي شكل من أشكال الحياة كتمثال من الشمع إلى أن تسقط مُغشيا عليها.

يبدأ المُخرج هنا الفصل الأول من فيلمه/ كتابه الفني حيث يكتب على الشاشة: القسم الأول: الأسى، وهو القسم الذي نرى فيه الزوجة قد ذهبت في غيبوبة استمرت لمُدة شهر كامل في المشفى بينما يحاول الزوج مُساندتها إلى أن تعود لحياتها الطبيعية، ولعلنا نلاحظ هنا أن لارس فون قد نجح- إلى حد بعيد- مُنذ اللحظة الأولى لبداية فيلمه في إدخالنا إلى عالمه الفيلمي المُغلق تماما على ذاته وما يدور فيه من مشاعر وأفكار؛ حتى أننا، كمُشاهدين، سنتماهى مع عالمه للدرجة التي لا يمكن لنا فيها تخيل عالم آخر خارج هذا العالم الذي يدور أمامنا، أي أنه يمتلك من المهارة التي تجعله كمُخرج قادرا على حبسنا داخل هذا العالم النفسي الذي سنشعر بوطأته على نفوسنا بحيث لا يمكن لنا التخلص منه.

ثمة العديد من الرسائل والدلالات التي يحرص لارس فون على بثها من خلال مشاهده وأحداث فيلمه التي تدور أمامنا، هذه الرسائل المُبطنة التي قد تمر علينا من



دون الانتباه إليها- باعتبارها ليست ذات قيمة فنية- سيتضح لنا مع مرور الأحداث أنها ذات صلة وثيقة بموضوع الفيلم؛ ومن ثم تعمل على تفسير الكثير من السلوكيات الغامضة التي تلجأ إليها الزوجة؛ فحينما يعترض الزوج، الذي يعمل مُعالجا نفسيا، على أن الطبيب يعطيها الكثير من العقاقير المُخدرة للتغلب على حزنها العميق تقول له: ثق بوجود من هو أفضل منك، كذلك حينما تخبر الزوج بأن الطبيب ينصح بألا يعالجها هو- كمُعالج نفسي- باعتباره زوجها يرد عليها: أوافق من حيث المبدأ، فترد: لكنك أذكى من المبدأ نفسه، أليس كذلك؟

أليس ثمة مُلاحظة مُهمة هنا- من خلال حديثها معه- وهي شعور الزوجة تجاه الزوج بتفوقه عليها وبغضها لمثل هذا الشعور بالتفوق وضيقها به، وهو الأمر الذي يردنا مرة أخرى إلى النظرية الفرويدية في شعور المرأة بالنقص، أو الإخصاء، أو الحسد القضيبي أمام الرجل؟ هذا الشعور الفرويدي يؤكد عليه المُخرج غير مرة بشكل يبدو لنا عرضيا وعاديا، وإن كان يحاول من خلاله بث العديد من الرسائل، كأن يدخل عليها الزوج المُهتم بها، والمُساند لها من أجل الخروج من أزمتها النفسية ويحاول تقبيل خديها؛ فتعرض عنه الأمر الذي يُدلل على الاستياء منه، وهو الاستياء الذي لا يوجد له ما يمكن أن يبرره من زوج يقف إلى جوار زوجته في محنتها.

إن استياء الزوجة غير المُبرر من الزوج، أو شعورها بتفوقه عليها- من خلال المعنى الفرويدي- يتجلى في غير موقف؛ حيث تحاول إيهامه بالتقصير؛ من أجل إشعاره بعقدة الذنب تجاه ما حدث، وكأنها من خلال تعميق هذا الشعور داخل الزوج ستتشعر بالتفوق عليه، أو ستعمل على إسقاط مشاعر الذنب التي تكبلها وتشعر بها؛ كي تتخلص منها وتملأ بها زوجها. فشعورها بالذنب يتجلى في إخبار الزوج بأن خطأ موت الطفل كان خطأها هي، أولا لأنها لم تنتبه إليه وكانت مشغولة عنه مع الزوج في مُمارسة الجنس، ثانيا: قولها له: إنها كان من المُمكن لها إنقاذه حيث كانت تعلم أن الطفل يستيقظ كثيرا أثناء نومه ويزحف خارج سريره ويمشي بينما يظنه الزوج نائما بعمق؛ حيث كان بإمكانه فتح بوابة الأطفال والخروج منها، كذلك في أنها قد لاحظته يقف أمام الشباك في اللحظة التي قاربت فيها الوصول إلى نشوتها الجنسية/ الأورجازم، لكنها لم تسرع إلى إنقاذه!

إن معرفة الزوجة بهذه الأمور التي كان يجهلها الزوج يحملها الكثير من مشاعر الذنب التي تحاول التخلص منها، وهي لن تتخلص منها إلا بإسقاطها على الزوج الذي تستاء منه إما بسبب إحساسها الفرويدي بالتفوق الجنسي، أو إحساسها بتفوقه لأنه يخضع كل شيء في حياته للعقل محاولا تجاهل المشاعر المحضة التي تؤدي إلى العديد من التخيلات والتوصيفات غير المقبولة منطقيا أو عقليا؛ فهو مثلا يؤكد لها محاولا مُساندتها فيما تمر به: إن الحزن ليس مرضا، بل هو رد فعل طبيعي وصحي، لا يمكنك التخلص منه، وليس عليك فعل ذلك. نلاحظ هنا أن الزوج لا يحاول الإساءة



إليها بقدر محاولته الوقوف إلى جانبها للمرور من محنتها، لكنها ترى في مثل هذه الثقة في تحليل الأمور ما يجعلها تستاء منه أكثر من ذي قبل، وبالتالي تعمل على إشعاره بالكثير من الذنب وإثقاله بالكثير من الهموم كي تشعر بالتفوق عليه، وهي رغبة غير مُتعمدة منها، وإن كان عقلها غير الواعي يدفعها إليها دفعا من أجل إيذائه النفسي؛ فتقول له: لطالما كنت بعيدا عني وعن نيك، وحينما أفكر في هذا أراك بعيدا جدا؛ الأمر الذي يجعله يطلب منها بعقلانية المُحلل النفسي ذكر أمثلة على ما تدعيه فتقول: لقد فقدت عزيزا على سبيل المثال بينما لا يبدو عليك ذلك كوالد أو حتى كزوج- لعلنا نتذكر انهياره النفسي وبكاءه في جنازة ابنهما، أي أنه كان قادرا على التعبير عن مشاعره السيئة والتخلص منها في حين أنها لم تفعل ذلك؛ الأمر الذي أوقعها في أزمتها النفسية- كما تستمر في حديثها بقولها: وفي صيف نيك الأخير لم تكن معه، أنا لم أعجبك في حياتي إلا الآن وقد أصبحت مريضتك، لكنه يرد عليها بهدوء: في الواقع لقد كان ذلك تلبية لرغبتك؛ حيث أردتِ الهدوء كي تكتبي.

لا تكتفي الزوجة بمثل هذه الاتهامات التي تسقطها على الزوج البرئ منها، بل تتهمه أنها حينما أخبرته بموضوع أطروحتها العلمية التي تعدها؛ وصف موضوع الأطروحة بالسطحية، لكنه يؤكد لها أنه لم يفعل ذلك، فترد عليه: ربما لم تستخدم تلك الكلمة، لكن هذا ما كنت تعنيه؛ وفجأة وجدت أن الموضوع بالفعل سطحيا، أو حتى أشبه بكذبة، أي أنها تحاول جاهدة تحميله بالكثير من مشاعر الشعور بالذنب تجاهها هي وطفلهما من أجل إثقاله بهذا الشعور، وكأنما المريض يعمل على إسقاط كل أخطائه على مُعالجه النفسي للتخلص من العبء النفسي الذي يشعر به.

ألا نلاحظ هنا الكثير من الشعور العدواني تجاه الزوج من قبل الزوجة، وهو الشعور الذي لا مُبرر له؟

فهي تحاول دائما تعليق تقصيرها تجاه العديد من الأشياء- مما يشعرها بالذنب- على الزوج؛ ففشلها في إكمال أطروحتها العلمية التي تُعدها جعلها تتهم الزوج بأنه قد سخف من الأمر رغم أنه لم يفعل، لكنها في قرارة نفسها، أو في مشاعرها العميقة تمتلك هذا الإحساس الذي يمكن لنا أن نرده إلى إحساسها بتفوقه الجنسي عليها من المنظور الفرويدي. هذا السلوك الأشبه بالعدوانية- غير المُدرك منها- تجاه الزوج هو ما يتجسد في إيذائه جسديا حينما ترغب في مُمارسة الجنس معه، ويحاول التمنع باعتبار أن المُعالج النفسي لا يجب له مُمارسة الجنس مع مريضه؛ فنراها تعضه في حلمته بقسوة لتجرحه، وهو الأمر الذي بدا في ظاهره عفويا غير مقصود، وإن كانت قد قصدته على المستوى العميق من الشعور.

نُلاحظ هنا أن الزوجة لديها رغبة هوسية في المُمارسة الجنسية؛ للتغلب على قلقها ومشاعر الحزن العميق، وكأنما الجنس هنا يُعد معادلا موضوعيا للاتزان الطبيعي



للمشاعر العميقة من الحزن، لكننا لا يمكن لنا التوقف عند هذا التأويل فقط؛ حيث يحمل الجنس في معناه الدلالي الأعمق معنى الحياة، أي أنها لديها رغبة عارمة في الانغماس في الحياة- حيث المعنى الدلالي للجنس- وتعويض الحياة الأخرى التي انتهت وخبا بريقها- أي الابن الذي مات- وكأنما مُمارسة الجنس هنا وهوسها به هو إعادة خلق حياة جديدة بعد الحياة المفقودة.

ألا نلاحظ هنا أننا أمام فيلم يحاول النظر في طبيعة المرأة وتقلباتها من حال إلى آخر؟ لا يمكن إنكار أن المُخرج الدانماركي لارس فون ترير يتأمل بعمق في تقلبات المرأة التي قد تبدو غير مفهومة للكثيرين، وهو من خلال هذا التأمل يعمل على صدمة جمهوره من خلال العديد من المشاهد والمواقف القاسية، غير المُنتظرة التي يسوقها من خلال فيلمه.

يحاول الزوج معرفة الأشياء التي تُشعر زوجته بالخوف الشديد، ويضع أمامها العديد من الاحتمالات إلى أن تذكر له أنها تخاف من الغابة، وهو الأمر الذي يثير دهشته؛ حيث يمتلكان كوخا في الغابة يطلقان عليه اسم عدن- في إحالة من المُخرج إلى جنة عدن المفقودة- وهي دائما من كانت تُلح على الزوج في الذهاب كثيرا



إلى الغابة؛ ومن ثم فخوفها الشديد من الغابة بالنسبة له مُثير للدهشة، هنا يعرض عليها الذهاب إلى الغابة من أجل التخلص من خوفها المرضي الذي تشعر به، وأثناء ذهابهما بالقطار يطلب منها أن تسترخي في مقعدها وتغمض عينيها وتتخيل نفسها في الغابة حيث كوخهما/ عدن ويطلب منها إخباره بما تراه. هنا يتألق المُخرج لارس فون بصريا في نقل تخيلها على الشاشة، فيبدو لنا مشهد الخيال بعبورها للجسر في الغابة بمثابة لوحة تشكيلية جمالية رسمها المُخرج بإتقان من خلال الكاميرا التي تنقل إلينا خيالها، وهو الأمر الذي تتميز به سينما لارس فون المُولع بتحويل مشاهده السينمائية إلى لوحات فنية ذات دلالات جمالية بصرية مُتميزة؛ الأمر الذي يجعل المُشاهد لا يمكن له أن يرى المشهد إلا باعتباره حلما حقيقيا يعيش فيه بالفعل، كما لا يفوتنا هنا أن المُخرج كان حريصا على تصوير هذا التخيل من خلال التصوير البطئ الذي يعطي المُشاهد الكثير من المُهلة لتأمل ما يدور أمامه.

يصل الزوجان إلى الغابة ويتابع الزوج مشاعر الخوف الشديد التي تشعر بها الزوجة أثناء مرورهما على الجسر، ويعمل على مُساعدتها، هنا ينتقل المُخرج إلى القسم/ الفصل الثاني من فيلمه الذي عنونه بعنوان: الألم: حين تسود الفوضى، لكننا نلاحظ أن هذا القسم من الفيلم لا يبدأ إلا بعد رؤية الزوج لغزالة تلد بينما جنينها الميت مُعلق في مُؤخرتها، وهو شكل من أشكال الرمز التي تحيلنا إلى الحياة الناقصة، أو الحياة التي تولد ميتة، كما لا يخفى على المُشاهد رمزية المشهد التي ترتبط بطفلهما الذي فقداه.

نلاحظ في الغابة أن الزوج يحاول جاهدا مُساعدة الزوجة من أجل عبور أزمتها والتغلب على شعور الخوف الذي تشعر به، وينجح بالفعل في هذه المُهمة؛ فنراها تستيقظ ذات صباح لتعبر الغابة أمام الزوج من دون خوف، كذلك عبورها للجسر الذي كانت تخشاه، وتخبره بسعادة أنها قد شُفيت من تخوفاتها وهواجسها التي كانت تشعر بها، لكن الزوج يحتضنها متوجسا قلقا بسبب هذا الانقلاب المُفاجئ؛ الأمر الذي يجعلها تقول غاضبة: من الصعب أن تكون سعيدا لأجلي، أليس كذلك؟!

ألا يؤكد لنا ذلك أن الفيلم هنا بمثابة بحث سينمائي فني في تأمل طبيعة وتقلبات المرأة غير المفهومة؟ فرغم أنه هو من يعمل على مُساندتها وعلاجها وعبور أزمتها النفسية، إلا أنها دائما ما تحاول اتهامه بعدم الاهتمام بها، أو عدم السعادة من أجلها رغم أنه السبب الرئيس فيما وصلت إليه، لكن هذه التقلبات الغامضة ستتضح لنا فيما بعد بشكل أكثر عمقا وحدة مما بدت لنا؛ فهذه الطبيعة/ الغابة التي تشعر تجاهها بالكثير من التوجس والخوف تحاول وصفها لزوجها بمجموعة من العبارات الإنشائية التي لا تخضع للعقل، كأن تقول له أنها تستطيع سماع صوت الطبيعة وهي تموت، وأن ثمار الجوز التي تتساقط في كوخهما من الشجر المُحيط بهما كانت تراها تموت، ولكن، لأنه يخضع دائما الأمور للتفكير النقدي والمنطقي، ولعقلانيته الشديدة في مواجهة ما تصفه من مشاعرها، ومحاولة منه في رد الأمور إلى التفكير المُنظم يرد عليها أن ما تقوله غير عقلاني؛ الأمر الذي يجعلها تثور عليه وتدفعه بعنف ضاربة إياه وكأنما هي رغبة منها في مقاومة هذا العقل الذي يشعرها بتفوقه عليها، وهو العقل الذي يمنطق المشاعر؛ فيفقدها دفئها وحميميتها؛ لذلك تقول له: إن الطبيعة بكل ما تراه فيها من قلق وخوف هي كنيسة الشيطان!



إن حديث المُخرج هنا عن الطبيعة المُحيطة- التي تخشاها الزوجة- لا يحتمل هذا المعنى المُباشر فقط، بل يمكن سحبه على الطبيعة البشرية أيضا التي تتماهى في النهاية مع الطبيعة الأنثوية، أي أن هذه الطبيعة المُخيفة المُتقلبة التي نراها من حولنا، هي في الحقيقة المُعادل الموضوعي لطبيعة الأنثى التي تكاد أن تتطابق معها في تبدلها وقسوتها، وجمالها، وتدميرها أيضا؛ لذلك تخبره بأن النساء لا يتحكمن في أجسادهن، بل تتحكم بها الطبيعة، وهي في ذهابها لمثل هذا التأويل الغريب، تريد أن تؤكد له أن الشر هو جزء أصيل داخل الأنثى- بما أن الطبيعة هي التي تتحكم في أجسادهن، والطبيعة حسبما ذهبت هي كنيسة الشيطان الذي هو المرأة- وهذا الشر هو ما اكتسبته المرأة من الطبيعة المُحيطة بها، بل وتخبره أن أطروحتها التي كانت حول العديد من الفظائع التي ارتكبت بحق النساء في القرون الوسطى كان السبب فيها طبيعة الشر داخل المرأة، وهو الأمر الذي يجعله يشعر بالكثير من الدهشة لمثل هذا التفسير الذي ذهبت إليه.

إن التحولات النفسية غير المفهومة والتقلبات العديدة التي تحدث للزوجة هنا لا تنتهي، ويبدأ الزوج في اكتشاف امرأة أخرى لم يكن يعرفها من قبل، وكأنه لم يعش معها سابقا؛ لذلك نراها تمارس معه جنسا محموما بينما تعتليه وتطلب منه أن يضربها بقسوة حتى تتألم، لكنه يرفض الذهاب معها في رغبتها مُؤكدا لها أنه يحبها. هنا تثور عليها وتتهمه بأنه لا يحبها ما دام لا يرغب في تحقيق رغبتها، ومن ثم تتركه وتنطلق خارجا إلى الغابة عارية؛ لنراها تمارس عادتها السرية تحت إحدى الأشجار، وحينما يلحقها الزوج ويراها تمارس عادتها السرية يضطر إلى صفعها بقوة- مُحققا لها رغبتها- فتطلب منه المزيد من القسوة في الضرب؛ وبالتالي تسمح له بإكمال العملية الجنسية التي لم تكتمل.

إن بكاءها الهستيري أثناء مُمارسة الجنس، ثم طلبها منه أن يضربها للشعور بالألم هو دليل على شعورها العميق بالذنب، وهو الشعور الذي لا ينتهي داخلها، الأمر الذي يدفعها للرغبة في التطهر من هذا الإحساس بطلبها من الزوج أن يضربها، ولعل المُخرج لارس فون قد قدم هذا المشهد بشكل من الإبداع الفني ما يجعله مُنطبعا لفترة طويلة في ذهن المُشاهد؛ حيث يمارسان الجنس في عمق الغابة تحت الشجرة بينما تظهر من حولهم الكثير من الأيدي العارية في مشهد أقرب إلى الحلم، واللوحة الفنية.

هنا ينتقل المُخرج إلى القسم الثالث من الفيلم حيث يكتب على الشاشة: اليأس: إبادة جماعية للنساء، وهو القسم الذي يأتي بعدما يرى الزوج ثعلبا يخبره بأن الفوضى ستسود، ولعل لجوء لارس فون إلى جعل الثعلب يتحدث ويخبره بمثل هذا الأمر من الأمور التي لا يمكن تقبلها عقلانيا، كما أن المُشاهد لن يستطيع تأويلها بسهولة، ولكن إذا ما لاحظنا الأسلوب الفيلمي الذي صنع من خلاله المُخرج فيلمه، وهو الأسلوب الذي كان يميل في التصوير إلى الإيحاء بالحلم وعدم الحقيقة؛ سيتبين لنا أن هذا المشهد يكاد أن يكون مشهدا تخيليا أو حلميا- الأمر الذي يجعلنا نستطيع تقبله- أي أن الزوج هنا بات يعيش في حلم أو كابوس أدى به إلى هذه الهلاوس التي جعلته يرى الثعلب يحادثه مُخبرا إياه بما سيحدث لاحقا، هذه الهلاوس أو الأحلام أثناء اليقظة تسبب فيها وطأة مرض زوجته الذي لا ينتهي، بل يتحول إلى العديد من الإحالات المُختلفة، أي أنه يحلم رغم أنه- كمُعالج نفسي- يرى أن الأحلام في



علم النفس الحديث لا وجود لها؛ فقد مات فرويد، وهو الأمر الذي فسره لنا المُخرج بفنية حينما تهطل عليه الأمطار الغزيرة بمُجرد إخبار الثعلب له، وكأنه يفيق من هلاوسه أو أحلام اليقظة.
يلتفت الزوج إلى الخطاب الذي وصله من المشفى الذي شرح جثة ابنهما، ويقرأ أن التقرير يفيد بوجود تشوهات في قدم الابن لا يُعرف سببها، وحينما يصعد إلى الخزانة العلوية من كوخهما/ عدن يجد أطروحة بحثها غير المُكتمل، كما يلاحظ احتفاظها بالكثير من الرسوم التي تصور اعتداءات وحشية حدثت من الرجال على العديد من النساء في العصور الوسطى، وأثناء بحثه يجد الكثير من الصور لطفلهما ويلاحظ في كل الصور أنه كان يرتدي حذائه بالمقلوب، وهو ما يفسر سبب التشوه في قدميه الذي أشار إليه تقرير المشفى. حينما تعثر الزوجة على التقرير يحضر لها إحدى صور ولدهما ليسألها عن سبب ارتدائه الحذاء مقلوبا، وهل كانت تعمد إلى ذلك، لكنها أكدت أنها بالضرورة لم تكن تقصد؛ فيتأكد أنها تمتلك الكثير من الرغبات والمشاعر المُضطربة العدوانية تجاه كل ما هو ذكوري، وحينما ينزوي من أجل تأكيد مُلاحظته النفسية في ورقة مُلاحظاته تخشى الزوجة في هذه اللحظة أن يفارقها أو تفقده؛ الأمر الذي يجعلها تضربه على ظهره بقوة؛ فيفقد توازنه ويسقط أرضا، إلا أنها تمد يدها لإخراج عضوه الذكري وتعتليه بهوس جنسي عدواني صارخة فيه أنه لن يفارقها أو يتخلى عنها، وحينما يحاول التأكيد لها أنه لن يفعل، تصرخ بأنها لا تصدقه وتتناول جذعا من الخشب وتضربه بقوة قاتلة في عضوه الذكري.
ألن نلاحظ مرة أخرى هنا تأكيد النظرية النفسية لفرويد التي تفيد فكرة الإخصاء، أو الحسد القضيبي؛ الأمر الذي جعلها تدمر عضوه بجذع الخشب؟
تُلاحظ الزوجة أن عضو زوجها الذي راح في غيبوبة قصيرة ما زال مُنتصبا فتتلقفه بيدها لتجعله يستمني إلا أنه يقذف دما بدلا من قذفه منيا؛ نتيجة تحطيمها لجهازه التناسلي. تُسارع الزوجة بفك حجر الطحين الثقيل وتثقب سمانة زوجها بمثقاب حديدي؛ لتدخل العمود الحديدي لحجر الطحين داخل سمانته وتحكم ربطه من الناحية الأخرى بصامولة، ثم تتخلص من المفتاح أسفل الكوخ، في محاولة منها من أجل منعه من فراقها أو فقدانه، ثم تخرج إلى الغابة.
إذا ما عدنا إلى بداية الفيلم للتركيز على مشهد اختراق القضيب لمهبلها، ثم انتهينا إلى الثقب الذي أحدثته في سمانة زوجها، ثم إدخالها إصبعها بالكامل في الثقب الذي أحدثته في ساق الزوج، وإدخال القضيب الحديدي داخلها بعد ذلك، ربما سيتضح لنا المفهوم الفرويدي للفيلم الذي قصده المُخرج هنا، كما أن الثقب الذي أحدثته الزوجة في ساق زوجها يحمل في دلالته الأعمق صلب المسيح الذي حدث معه ما يشبه هذا الفعل الذي مارسته الزوجة تجاه زوجها.
حينما يفيق الزوج يحاول فك حجر الطحين الثقيل من ساقه، لكنه يعجز لإحكامه فيجر نفسه خارج الكوخ محاولا الهروب منها، لكنها حينما تعود تكتشف اختفائه فتبدأ

في البحث عنه بهيستيريا مرضية، ولعلنا نلاحظ أنها أثناء البحث عنه تصيح عليه بالكثير من السباب، ثم لا تلبث أن تسأله: ألم تخبرني بأنك لن تتركني وحدي؟ أي أننا هنا أمام هيستيريا نسائية تشعر بالخوف الشديد من الوحدة أمام هلاوسها وتخوفاتها، وهي الهيستيريا التي تؤدي بها إلى إيذاء زوجها، وتكاد أن تقتله لمُجرد ظنها أنه قد يهجرها.

تنجح الزوجة في العثور عليه، وتساعده في العودة إلى الكوخ بجره على الأرض، وحينما يصلا تُقبل شفتية ثم تبكي مُخبرة إياه: إن المرأة الباكية هي المرأة الماكرة، خائنة سيقانها، خائنة أفخاذها، خائنة أثداؤها، أسنانها، شعرها، وصوتها!

يبدو لنا الأمر هنا وكأنما المُخرج يتخذ موقفا مُعاديا للمرأة باعتبارها أصل الشرور في العالم- وهو تفسير ديني كثيرا ما نراه في بعض الديانات الإبراهيمية- لا سيما حينما نرى سلوكها العنيف والدموي لمُجرد تفكيرها في هجرها وتركها وحيدة، لكننا إذا ما تأملنا الأمر بروية وهدوء أكبر سيبدو لنا أن ما فعلته الزوجة يكاد أن يكون تصرفا طبيعيا جدا لامرأة هيستيرية تعاني نفسيا بعد وفاة ابنها؛ الأمر الذي أدى إلى عدم اتزانها النفسي، والشعور الدائم بالخوف، فضلا عن خشيتها من فقدان زوجها أيضا وبقائها وحيدة، أي أن ما ذهب إليه المُخرج لارس فون لم يكن يحمل داخله أي شكل من أشكال التجني أو العداء تجاه المرأة بقدر ما كان يعتمد على المنطق النفسي الذي من المُمكن أن يقود النساء إلى مثل هذا الشكل من الهيستيريا.

تخلع الزوجة بنطالها وتستلقي بجوار الزوج المُنهك الذي لا يستطيع الحركة بسبب حجر الطحين المُعلق في ساقه، وتشد يده لتضعها في مهبلها محاولة الاستمناء مُتخيلة أثناء استمنائها شكل ولدها وهو يقع من الشرفة بينما كانت تمارس الجنس مع الزوج؛ الأمر الذي يجعلها تنشج في البكاء، وتطلب من الزوج احتضانها؛ لتمسك مقصا بيدها وتقطع به بظرها بقسوة ليندفع الدم الغزير في إسقاط مُهم من المُخرج على عقدة الإخصاء الفرويدي من جهة، وأن رغبتها الجنسية كانت هي السبب في موت ابنها وإهمالها له.

هنا ينتقل المُخرج إلى القسم/ الفصل الرابع من فيلمه: المتسولون الثلاثة، حيث أخبرته: حينما يجتمع المتسولون الثلاثة لا بد لأحد ما أن يموت، أي أنها ستقتله حينما يجتمع الغزال رمز الحزن، والغراب رمز اليأس، والثعلب رمز الألم، كما تفيد أساطير القرون الوسطى في أوروبا التي تؤكد على الموت في اللحظة التي يجتمع فيها هؤلاء الثلاثة من الأعمدة التي تعبر عن البؤس الإنساني.

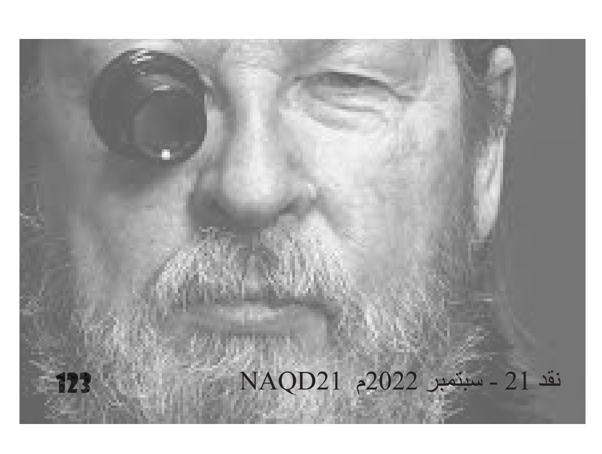
حينما تقطع الزوجة بظرها وتذهب فيما يشبه الغيبوبة يسمع الزوج صوت الغراب أسفل الخشبية الأرضية للكوخ؛ فيدقها بكوعه إلى أن تنكسر؛ الأمر الذي يحرر الغراب ويجد المفتاح الذي أخفته الزوجة؛ فيأخذه ليفك صامولة حجر الطحين المُخترق لسمانته، لكن الزوجة تلاحظه فتغرس المقص في ظهره، إلا أنه يستخرجه من ظهره ويواصل التخلص من حجر الطحين؛ ليطبق بكلتا يديه على عنقها حتى يخنقها تماما، ويحرق جثتها في الغابة أمام الكوخ.

لا نلبث هنا أن نرى لارس فون يعود إلى أسلوبيته التي بدأ بها فيلمه حيث التصوير البطئ بالأبيض الأسود في مشهد حلمي فنرى الزوج يسير في الغابة مُتكئا على جذع شجرة، ومُنهكا تماما كرجل حطمته طبيعة الأنثى المُتقلبة، بينما يبحث عن طعامه الذي يبقيه حيا في الطبيعة الأم، ألا نلاحظ هنا شيئا من الإسقاط على قصة آدم وحواء؟

بالتأكيد من المُمكن لنا الذهاب إلى مثل هذا التأويل، لا سيما أن المُخرج كان حريصا على تبطين فيلمه بالكثير من الرسائل والدلالات والتأويلات التي لن ينتبه إليها سوى المُشاهد المُدقق لما يدور أمامه؛ فالفيلم مُنذ بدايته لا يضم سوى شخصيتين- هو، وهي- لم يكن لهما اسما، كما أنهما يعيشان في الغابة/ المُعادل الموضوعي للجنة، فضلا عن أنهما يمتلكان كوخا صغيرا وسط الغابة يطلقان عليه عدن، في إشارة منهما إلى جنة عدن، كما نراهما في مُعظم مشاهد الفيلم عاريين يمارسان الجنس لا سيما المشهد الأهم لمُمارستهما الجنس عاريين تحت شجرة وسط الغابة. أي أن الفيلم يحمل داخله من الثقافة المُوغلة ما يمكن أن يكون ثقيلا على وعي المُشاهد ومُرهقا له.

ربما يبدو لنا فيلم عدو المسيح/ المسيح الدجال للمُخرج الدانماركي لارس فون ترير في أحد تأويلاته أنه كان مُجرد خيال بالكامل لا علاقة له بالواقع المعيش، أي أن كل الأحداث التي دارت في الغابة كانت مُجرد خيال أو حلم حلمته الزوجة ولم يحدث فعليا حينما كانا مُتجهين إلى الغابة في القطار وطلب منها إغماض عينيها، وتخيل نفسها في الغابة من أجل القضاء على تخوفاتها، حيث قال لها: تخيلي، وأخبريني بما ترينه، أي أن هذا الخيال استمر معها حتى نهاية الفيلم رغم أن المُخرج لم يُصرح لنا بذلك في النهاية، لكن الارتكان إلى مثل هذا التأويل له مشروعيته في محاولة تفسير ما حدث؛ حيث أن كل الأحداث كانت تبدو لنا بمثابة الحلم الكابوسي البعيد عن الواقع؛ ساعد في ذلك هوس المُخرج في تصوير العديد من هذه الأحداث في شكل حلمي، وهو ما رأيناه في مشهد النهاية حينما نرى عددا لا متناهٍ من النساء اللاتي ظهرن فجأة من حوله في الغابة، وكأنما قدر الرجل أن يظل دائما مُحاطا بالنساء مهما عملن على تدمير حياته من خلال سلوكهن الهيستيري غير المفهوم.

إن فيلم عدو المسيح في حقيقته فيلم يميل إلى صالح المرأة في تبرير تصرفاتها غير المفهومة والغامضة على الكثيرين منا؛ ومن ثم لا يمكن الذهاب إلى أنه فيلم يعادي المرأة باعتبارها أصل الشر في العالم، بل هو فيلم يتأمل بعيدا في أعماق النفس الإنسانية لا سيما النساء، ويحاول تفسير تصرفاتهن، وردود أفعالهن غير المتوقعة والسبب فيها، ورغبتهن القاتلة في عدم الشعور بالوحدة.





"ليالي أوجيني" وفِتنة الماضي

مثلما تتسلل مُوسيقى الجرامافون المُتأنية وصولاً إلى الروح، مُثلما اَختطَف مُسلسل "ليالي أوجيني" بإيقاعه الكلاسيكي الرشيق شريحة عريضة من الجمهور المصري بفضل مُغازلته حالة "النوستالوجيا" أو الحنين للماضي، التي باتت تسيطر عليه وتجتذبه بقوة كما الأرض العطشى عندما تتشرب بالغيث الرطب، والأغصان الجافة المُنداه بقطرات تُعيد لها الحياة.

فكم صِرنا نتعطَش للماضي بجمالياته ودفء علاقاته والسياج الراقي، الذي كان يُغلِف أغلب التعاملات الإنسانية آنذاك. تَخطِفنا "ليالي أوجيني" بعيداً عن دائرتي العنف والأكشن ذات السطوة مُؤخراً على المُنتج الدرامي، لنستشعر أنفسنا داخل تغريدة في لحن قديم نشتاق إليه ونَستعذِب الاستغراق فيه لالتقاط الأنفاس، إذ لا يعكس مثل هذا النجاح، الذي حققه المُسلسل سوى قدرته على مُلامسة أوتار ومساحات شديدة الخصوصية داخل المُجتمع، بعدما أدارت أحداثه عجلات الزمان إلى الوراء عَائِدة بنا إلى حقبة "الأربعينيات" بإيقاعها الراقي الهادىء وسلوكياتها شديدة التهذيب، لتحاكي ذلك الاحتياج الصامت إلى أشياء غابت ولم تعد موجودة مع الأسف.

قدم المُخرج المُتميز "هاني خليفة" المُسلسل بجرأة تُحسَب له من دون الاكتراث لحسابات نسب المُشاهدة، واحتمالية تضررها نظراً للإيقاع الهادىء للأحداث، الذي ربما قد لا يَستهوي شريحة الشباب والأطفال والمُراهقين، ولكن على العكس تماماً، فقد أتاح المُسلسل للجمهور فرصة العودة- ولو افتراضياً- إلى عصر مُبهر يمتلىء بتفصيلات ثرية على الصعيد التاريخي والإجتماعي والإنساني. ومن الأشياء التي استرعت انتباه الجمهور الدلالة الدرامية لاسم المُسلسل، فمن المعروف أن "أوجيني" هي امبراطورة فرنسا، التي أُعجِب بها الخديوي إسماعيل، وقدم لها دعوة لحضور حفل افتتاح قناة السويس، كما أُطلِق أسمها على العديد من الأماكن التي زارتها بالمدينة، كذلك كانت هناك رمزية درامية مُهمة تقوم على الاقتران الضمني بين حب الخديوي "إسماعيل" والامبراطورة "أوجيني"، الذي ظل مُستحيلاً، وبين أغلب قصص الحُب داخل المُسلسل، التي



شيرين ماهر

مصر

طالها نفس المصير تقريباً.
المُسلسل بطولة ظافر العابدين، أمينة خليل، إنجي المُقدّم، أسماء أبو اليزيد، كارمن بصيبص، مراد مكرم وآخرين، وهو مأخوذ عن رواية إسبانية تحمل اسم "أوجيني دي مونيتو كوتيسة"، حيث اشتركت كل من "إنجي القاسم"، و"سما عبد الخالق" في كتابة السيناريو والحوار للمُسلسل استناداً إلى حياكة مُعالجة درامية تُكرس المزيد من التأكيد على الهوية المُجتمعية المصرية آنذاك، فيما دارت أحداث المُسلسل حول الحياة الاجتماعية لمجموعة من الناس تقطن مدينة بورسعيد، حيث يربطهم فندق وتياترو "أوجيني".
يعيش هناك دكتور "فريد" حياة باردة بلا مشاعر مع زوجته اللبنانية "عايدة"، وهي أرملة شقيقه المتوفي، بينما تأتي من القاهرة "كاريمان" الهاربة من زوجها بعد مُشاجرة ظنت أنها أدت إلى مقتله على يدها. تهرب من القاهرة إلى بورسعيد بحثاً عن ابنتها وسعياً لاستعادتها، حيث تلتقى تباعاً "بفريد" ومجموعة من الشخصيات وتتصاعد الأحداث، فتنشأ بينها وبين فريد قصة حُب مُباغتة، تغير مسار حياة كل منهما.
جاء اختيار مدينة "بورسعيد" مسرحاً للأحداث اختياراً موفقاً للغاية نظراً لما تجسده المدينة الثائرة الأبية من خصوصية جغرافية وتاريخية لدى كل مصري، فإذا بالجمهور يمتطي جواد "الدراما" راكضاً بين أركان زمن الأبيض والأسود، ولكن تحت أضواء دافئة وألوان ساخنة وديكورات صُممت بعناية لتتماشى مع زمن الأحداث، فهناك "الحنطور" بنعومة خطواته ووقعِها المُنَغَم على الطرقات شبه الخالية. وهناك "البحر" الصديق المُشترك، الذي يستأثر بثقة الجميع ويجيد الإنصات إلى بوحهم، بينما تأتي المُوسيقى "كوجبة رئيسية" للروح، فلا يُسقِطها أحد في خضم يومه الشاق.
كذلك قدمت حقبة "الأربعينيات" نموذجاً مُجتمعياً دالاً على العديد من القيم الحياتية المُهمة والمعيشة آنذاك؛ منها مفهوم المواطنة بمعناه الحقيقي بعيداً عن الشعارات، فنجد أكثر الشخصيات



استيعاباً للجميع هي "صوفيا"، تلك الفتاة الإيطالية الكاثوليكية، التي تهوى مصر وتأبى مُغادرتها، فكانت مسكن أسرار الجميع ومكمن البهجة والإقبال لكل من قابلها، وكأنها مُرتكَز تتقاطع في مُنتصفه العديد من العلاقات العميقة، التى لم يُصِبها العطب بعد. كذلك جرى توظيف كل هذه العلاقات لتَنسكِب بسلاسة داخل سياج عاطفي مُتحفِظ، يميل إلى التلميح لا التصريح ويُخفي أكثر مما يُظهِر، ليبقى مُكَلَلاً بديمومة الوصل الروحي.
أعاد المُسلسل أيضاً تشريح نسيج المُجتمع المصري، ليجعلنا نشاهد مصر قديماً، حيث الاختلاف في كل شيء، طريقة التعامل مع الآخرين. التعبيرات الراقية وكلمات التحية المُنمَقة. اللغة التي تكاد تقترب من الفُصحى والعامية الزاخِرة بروح الهوية المصرية. الطرقات الخاوية والمُتباهية بجمال معمارها والزهور المُصطفة على جانبيها. العواطف، التي تجيش في القلوب على استحياء وتُمطِر على الأوراق أو في أحاديث بالغة النفاذ. الملابس الأنيقة غير المُتكلَفة "برسميتها" الراقية، إذ قامت مُصممة الملابس "ياسمين القاضي" بتحضير الأزياء الخاصة بالمُمثلين بعناية فائقة وفقاً لتحضيرات ومراجع تخص هذه الفترة الزمنية. كما لعبت المُوسيقى التصويرية للمُلحن شديد الموهبة "هشام

نزيه" دوراً مُهما في إبراز جماليات العمل، حيث استطاع خلق توليفة مُوسيقية شديدة التميز، تتماشى تارة مع أجواء الغموض للأحداث وتهمس تارة أخرى نيابة عن الأبطال لتُطلِق سراح صمتهم. جاءت مُوسيقى "نزيه" مُنسابة من أعلى تل الترقب والحيرة والوله، وكأنه يُطالِع هذه الحقبة من خلف ستار مسرح إنساني عظيم، صانعاً تيمة مُوسيقية تتأرجح ما بين النعومة والترقب، الرومانسية والخوف، البوح والتكتم وهى حالة صوتية ناطِقة أمكنها استكمال الصورة الشعورية العامة داخل الأحداث.
حرصت أيضاً كل من "سما عبد الخالق"، و"إنجى القاسم" على استخدم لغة حوارية شديدة الأدبية مُفعَمة بالشوارد والخواطر، التي غذت روح المُتلقي أثناء المُشاهدة، كما توازى مع هذه اللغة المُعبرة تَتابُع شعوري خفي صنعه تَجاوُر قصص الحب داخل النسيج الدرامي، مما أتاح للمُشاهِد إمكانية التلصص على كيانات مُجهَدة روحياً ومعذبة نفسياً، لكنها تتحرك بإيقاع مُنضبِط، كى تُفرِج عن أحاسيسها وتُخفِض أحمالها على أرض صلبة إنسانياً، فلا يخذلهم الآخرون، ولا يخذلون أنفسهم وصولاً إلى نقطة تصالُح؛ فنجد "عزيز وصوفيا" ومعضلة الاختيار في ظل مُقاربة عصية ما بين المفروض والمرغوب. "فريد وعايدة" وأزمة الحواجز النفسية والعاطفية، التي خلقت ممراً مُخيفاً تعبُر خلاله كل شوارد النفس التائهة الحائرة، فمن الصعب أن يتحول الواجب والفرض العقلي إلى مطلب روحي واحتياج شعورى. "صدقي ونعمات" ودقات قلب مُتحررة من تابوهات الفوارق الطبقية مُلبية نداء أخير انتظر ميقاته بحسابات لا إرادية، لكنها بالغة الانصاف والكمال. "جليلة وأمين" وقيد الامتنان، الذي عجز عن خلق عاطفة مُتبادلة لافتقاره إلى إيمان الطرفين بحلم الآخر. "كاريمان وإسماعيل" وتلك العاطفة المريضة، التي تشبه هوسا جنونيا ينطوي على لعنة الشك وتوحش التملك والإمعان في التعذيب. وأخيراً "فريد وكاريمان" والحب الصحيح في الوقت الخاطىء، إلا أنه ظل يمثل القوة الخفية، التي أمكنها



رعاية الأحلام في غيب التمني، لتتحقق من دون قيد أو شرط أو حتى مَطالِب.
كل هذا الزخم من العلاقات، التي بدت ظاهرياً "عاطفية"، لكنها على الصعيد الداخلي "إنسانية" من الطراز الأول، حملت بين طياتها الكثير من الرسائل الحياتية المُهمة؛ كان من أهمها إبراز دور "الكتابة" كأحد أرقى وسائل الإفراج عن مكنونات النفس المُعذبة، التي وظفها السيناريو بطريقة تعود بنا إلى نزق كتابات الروائي الكبير "يوسف السباعي"، الذي اعتاد أن يجعل أبطاله يبوحون بطريقة السرد، مُستخدِماً ضمير المُتكلم، مما يجعل المُتلقي شريكاً مُتصلاً مع الشخصيات، وهو ما جرى تنفيذه ببراعه في "ليالي أوجيني"، فنحن طيلة الوقت ننصت بتأمُل إلى بوح الشخصيات ونترقب رسائلها العميقة النافذة. والواقع ما كان مشهد النهاية سوى تثميناً لهذه القيمة. ربما لم يجتمع شمل "فريد وكريمان"، لكنه أهداها روايته الأولى، التي عجز عن كتابتها قبل أن تدخل هي حياته، فتُكسبها الدفء، الذي طالما انتظره، كي ينطلق قلمه على أوراقه بحرية، فقد أهدته "القلم" الذي حرر به سواكن نفسه، فلم تعد حبيسة ضلوعه، ليظل ما يربطهما أقوى من علاقة على أرض الواقع، وإنما "مداداً" روحياً، يدفع كليهما لاستعذاب الوحدة الاضطرارية والقرب اللامرئي، الذي ظل يجمعهما.
تأتي النهاية كلاسيكية مُغرَقة في العذوبة، فمن الحرمان تتوَلد الأبدية ويَتعتَق الخلود. وبكلمات الإهداء المُرهفة، التي تَمتم بها "فريد" على الصفحات الأولى من روايته المُهداة إلى "كاريمان" تنسدل ستائر نهاية "ليالي أوجيني" ليشعر الجمهور بحالة من الانتشاء جراء هذا الإبحار الروحي في نفوس لا تزال تائهة على مرافىء الحياة. جاءت النهاية تتويجاً لتلك النفحات العطرة، التي عبقت أرواحنا بنسائم الماضي والزمن الجميل، الذي لم يعد جميلاً مثلما كان في السابق، فتظل التفاصيل مَاثِلة أمامنا، تلعب دور البطولة الحقيقية. تَنقِل لنا رومانسيات من زمن أدارت دفته المشاعر والأحاسيس، كي تُذكِرنا بأن إنسانيتنا صارت في طريقها للتآكل إن لم تكن قد تآكلت بالفعل. فإذا ما كُنا نشتاق بهذه الصورة المُلِحة إلى أربعينيات القرن الماضي، فمن المُؤكد أننا نشتاق في الأصل إلى أنفُسنا التي اغتربت، والوشائج التي اِنحَلَت، والجمال الذي خَفُت، والروح التي ذَبُلَت.





سينما الراهب المنبوذ



محمود عوّاد

العراق

"السينما شِعرٌ بالكاميرا" أنجلو أنطونيوني

يختطف اللون صبغته من سرّية الإيقاع المستولد من تعرّق فكري ينتج عنه نص بصري بالغ العمق والحيوية، وتأتي رمزية اللون تعبيرا عن اشتباك فكري بين الجسد والأشياء، فيبدو للناظر أن ثمة مُشاجرة قد حدثت بين التلقي وزمنه، وينشب شجار الألوان بعد أن تدرك الحاسة شعرية زمنها، في توطينها اللامرئي داخل عين السرّ البصري الراصدة لحركة زمن الوجود في أعصاب الجسد المخيالي، وليس سوى الجنون عتبة للفاجعة البصرية تلك التي ارتسمت عوالمها على يد فلاسفة العيون في عالم الفن الصوري، ويأتي ذكر براجانوف على رأس قائمة خبراء الصورة، وتتسم عوالمه بدعوة العين لأن تنفلت من إطارها المشهدي في انسحاب جواني معني بالاحتفاء بالفاجعة الصورية .

تتحرك سينما براجانوف في جسد قزحي، حيث الألوان أسمدة بصرية، تنتثر في تربة المرئي، مُفعلّةً عوالم اللامرئي التي انشغل المُخرج في تأسيسها من خلال اعتماده على الحفر والتنقيب في ثقافة السلف الأرمني، فتكوين الصورة لديه يشير إلى انغماس واضح في التراث، وتقديمه بصورة جديدة بمُبتكرات سيريالية، فإن أمعنا النظر في أفلامه سنرى بأننا أمام فنان يتعامل مع الشريط الفيلمي بثقافة تفكيك العين، فهو يسعى إلى اجتراح عين تخصّه هو فقط، ولا يتم تفكيك العين بصرياً إلا بتوافر عالم صوري يمنح العين صفريتها، أي أن تنقل من المحو إلى النسيان، بذلك تكون الصورة امحاء يعتمده الزمن في استنباش مُوغل للبصري بوصفه لغة عابرة لتخوم المُمكن، مانحةً في الوقت نفسه الزمن فرصة الاحتفاء بنَفَّسه المتحرك في


سيرجيه براجانوف

اللانهائي، وأعني بها منطقة عودة العين إلى بدائيتها.

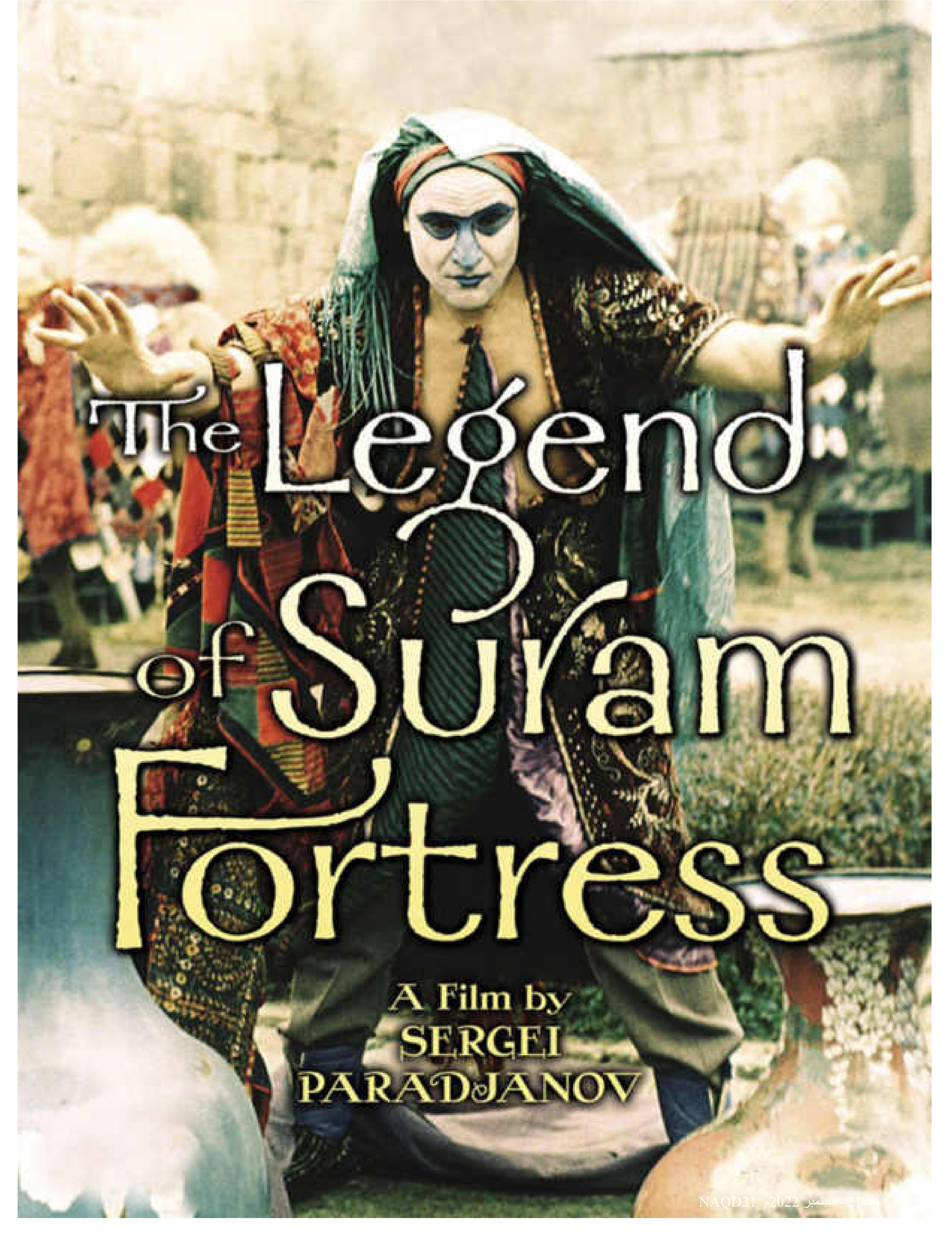
يتجه باراجانوف في ملامسته للألوان نحو الغياب البصري ، في مُغامرة يروم بها تحرير العين من الحضور القصري، ذلك من خلال اجتراحه إيقاعا صوريا لم يكن يتوافر في عالم السينما مُسبقا، حيث مشهدة الزمن هي الإيقاع السرّي لعوالم باراجانوف.

ينفلت العالم البصري الباراجانوفي من الزمن الفيلمي بتجذير اعتماد الصورة الثابتة مشهديا وليس اللقطة، من خلال إغناء الحركة بالمشهد، في استخدامه لآلية الحس الكولاجي؛ تلك التقنية الفنية التي يتمتع بها تجاه الأشياء والوجود معا، وقد أشار تاركوفسكي لذلك بأن باراجانوف "يصنع فناً من كل شيء، تحضيره لطاولة العشاء فن، وضع غصن جاف في كأس فن[1]، فرائحة الفن تخرج من مسامه، وفكره قبل نوافذ منزله، فكان يلتقط ما يصادفه من أشياء يغمز فيها سحر الفن، وما أن تدخل هذه الأشياء عالمه تستحيل إلى أكوان فنية، فهو من المُخرجين القلائل الذين لا يُدانيهم أحد في تأسيس العين الفيلمية بالمشهد، فإن استبصرنا عالمه السينمائي، فسوف نجد بأن تعاطيه مع السينما ينطلق من احتياج ذاتي، ذلك لأن مهمة السينما في زمن العداوة الأيديولوجية تكمن في مقدرتها على ضرورة روحنة الإنسان والعالم في زمن تضخم "أنا الأيديولوجيا".

إن بلوغ الايقاع الروحاني الذي بمُستطاعه تخليص العالم من همجية أخطبوط الاستهلاك الأيديولوجي للعالم مُتأتاه من انغماس باراجانوف في ثقافة الأسلاف كما يشير لذلك الناقد الفني "أينالوف" من إنه يفهم بطريقته روح الشعب، ويقوم بإحياء التراث الذي لم يندثر .

إن رصداً ثقافياً لحركة براجانوف السينمائية، تُعلِمنا بأن المُخرج في جميع أفلامه ينبعث من حس استعادي يؤهله لأن يدخل في حوار سرّي بين التراث والمُعاصرة، وما موقع الإنسان بين حدّي هذه الثنائية، فما معنى أن ينغمس فنانا في زمن اتساع المعرفة وصعود الإيقاع المديني في حراثة دائمة لحقول الأسلاف، لكن ما يميز استعاديته، أنها مُنبثقة عن فهم جوّاني لثقافة ذلك الشعب، حيث المُوسيقى، والأزياء في لقاء حميمي غاية في الروحنة والإتقان، وتؤكد ذلك درامية المشهد المُصاغة بتفطن داخلي، إذ لا وجود للزوائد، وكأننا أمام كوناً قد ارتأى الإله أن يُعاد خلقه سينمائياً ،أو يُرتب بمشورة مخيالٍ الكاميرا .

تنتقل الصورة لدى براجانوف بين زمنين هما زمن الغائب المُتمثل بالتراث، وزمن الغياب الناتج عن التباطؤ في فهم


The Legend
of Suram
Fortress
A Film by
SERGEI
PARADJANOV

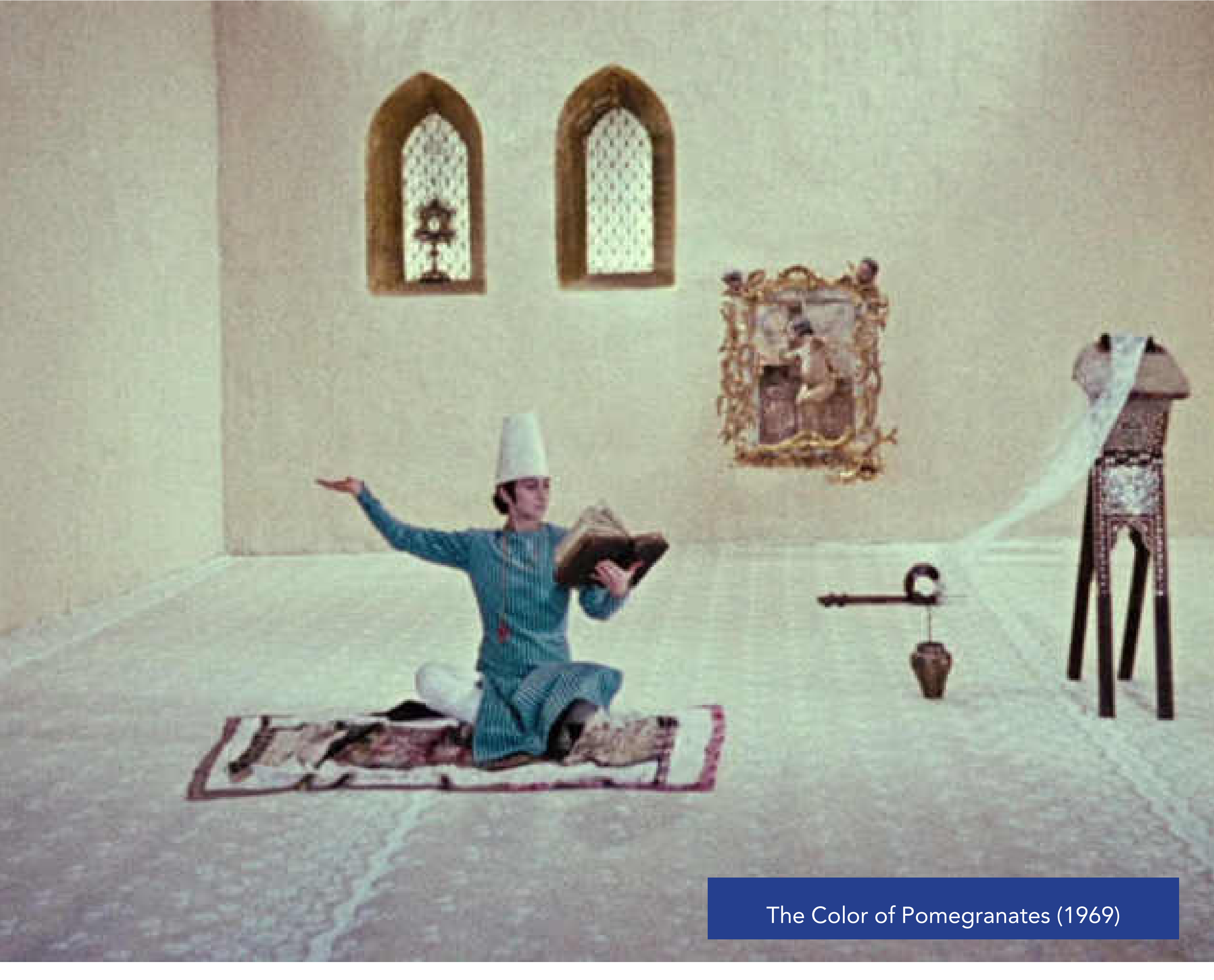

The Legend of Suram Fortress (1985)

خصوصية ثقافة مسقط الرأس، وأنه في تعظيمه لذلك التراث سينمائيا ينطلق من ردم هوّة القطيعة التي أخفق فن السينما في العمل عليها، ورغم تكثيفه الاشتغال على عوالم الأسلاف بصرياً، لكنه لم يكتفِ حيث عمد في أفلامه إلى استقدام نصوص شعرية تتمتع بتدفق تصوفي مُغلف بذاتية، ويؤكد مُعاصروه على أن براجانوف من الفنانين القلائل الذين لا يمكن الفصل بين حياتهم وأفلامهم، فهما كل موحد. بتعبير آخر إن هذه الأفلام خُلقت براجانوفية، فالإبداع يقتضي من الفنان أن يُفنى بكل ما تحمله هذه الكلمة من حسّ مأساوي. وبالتالي إذا ما كان الفن يحمل في داخله تصورا مُبهما عن الحقيقة المُطلقة فإن هذا سوف يكون دائما صورة للعالم والتي تتجلى في العمل[2]، وأنها تكونت من اصطدام بروق الحلم في قلب مأهول بالحب تجاه الحياة والإنسان اللذين سُحقا "بمجنزرات ماكبث"، وكان براجانواف واحدا من ضحايا أنظمة الاستبداد الاشتراكي، وقد مُنعت أفلامه بذريعة أنها خارجة عن ثوابت وذوق الثورة، لكن في الواقع أن سبب هذه المنع جاء بعد إصرار باراجانوف من أن يقف خارج التوافقات الجمالية المبدأ الذي ينشده وعاظ الستالينية من كتاب وفنانين.

إن المأزق الذي وقع فيه الفن والأدب إبَّان الحُكم الستاليني هو أن الكثير من المُبدعين لم يفرقوا بين الفن الثوري والفن للثورة، فهو شاعر ولكنه ليس شاعرا ثوريا، ومُفكر ولكنه ليس مُفكرا ماركسيا، ولا يعني هذا أنه يخدم الثورة المُضادة كما يرى البعض، ولكنه يخدم الإنسانية[3]، وبالطبع فإن الراصد لحياته وسلوكه اليومي لن يتوه بين مرايا سؤاله عن منشأ تمرد مثل هذه السينما، فكما يُقال في كثير من الشهادات السيرية بأن براجانوف من الشخصيات المُريبة لما تمتلك من طفولة تدفعه أحيانا إلى الجنون بنظر البعض، ومن هذه المواقف تأطيره رسالة فيليني الإطرائية بحقه بتاج يسوعي من قرون الماعز، وتزيينها بآذن الفئران بعد قطعها وتيبيسها من قِبله.

إذن كيف يمكن لإنسان يمتلك مثل هذا الخيال الفني أن يستسيغ الانضواء تحت يافطة حزبوية، فكل التنظيمات من وجهة نظره هي أداة قمع وتسوية بين الحلم والمُمكن، بيد أنه يرى أن على الفنان أن يفرط في سلك الدروب الوعرة، لأنه في ترسيخ هذه المبادئ، يكون قد استحق الفوز بتأشيرة دخول جغرافية المُستحيل، وأعني بها عالم الخلق السري، ولا ريح سوى جموح الذات النازحة من سُلطة التوافقات من يطيب له الإقامة بين تضاريس الشك المُؤدي إلى نهايات متوقعة، وتنتج هذه عن امتلاك "عبقرية تتمثل في إنتاج ما لا يمكننا تحديد له، وذلك يعني أن جوهر العبقرية إنما يكمن في الأصالة"[4]

يغيب عن الكتابات النقدية في تجربة الراهب الأرمني تناول موضوع اللون ونسبة تعويل براجانوف على الألوان، وهل يُعد تعامله معها ثيمياً أم تكميلاً لمشهدة الصورة، فإن عدنا إلى تشريح حياته، سنجد أنه يتحرك وفق خيال كرنفالي، ويدعم هذا تفريطه المُنظم للون، لكنه في اشتغاله المُكثف على المشهدة في استعماله للصورة الثابتة، استطاع أن يجترح كرنفالية مُغايرة لثقافة المفهوم الشعبي للكرنفال، وبهذا يكون قد خرج عن الفضاء الفيليني المأخوذ بالطابع الاحتفالي، فيما كرنفالية براجانوف مُنشغلة بإقامة احتفالات بصرية، يتصدر فيها اللون وليمة العربدة والمجون، اللذان سيمنحان العين فرصة الخروج من الرؤية الواحدة إلى رؤى مُتعددة في اللون الواحد، وكأننا نحدق في لوحة لرامبرانت، فما بعد اللون يستيقظ لون يحيل بدروه إلى إيقاظ ألوان تنتظر من يقطع سباتها بوساطة عين صقرية حادة الرصد، وليس المُشاهدة وحسب. عين تُرطب جفافها البصري بشعرية اللون فتغدو كما القماشة لدى فان كوخ مذبحا للألوان المُراقة من فرشاة الجحيم والحب .



The Color of Pomegranates (1969)

كيف تكون سينمائيا وتصنع لنفسك متنا خاصا في زمن مُزدحم بأسماء ضالعة في الصنعة السينمائية أمثال برجمان، وجودار، وبازوليني، وتاركوفسكي.إلخ من تجارب بلغت عمق المسّ الإبداعي في التعامل مع الكاميرا، فما كان بيد باراجانوف سوى خيار المُغامرة التي لو أتقن لعبتها، فأنها ومن دون شك ستجعل لاسمه حضوراً في لائحة عباقرة الفيلم، ولأنه خبير في تكوين الصورة تشكيلياً عبر كولاجات غرائبية الشكل والمضمون كان قد قرر الذهاب بالسينما نحو التوليف مُستغلاً حساسيته التشكيلية التي لا تقل نصاعة عن قيمته كصانع سينمائي، وقد مكّنه انفتاح الفيلم على فن التشكيل اضفاء مسحة جمالية جديدة عابرة لمُمكنات هذا الفن، وأن ذهابه نحو امحاء الحدود بين اللوحة والكاميرا، جعل من أفلامه بلاستيكية الإيقاع، لا تمط من طرف واحد، إنما من طرفي التشكيل والسينما، وهذه الأخيرة بالنسبة لباراجانوف هي فن التوليف بامتياز[5]، وقد أثبت جـدارته في لعبة المشهد البلاستيكي لا سيما في "قلعة سورام" المُغامرة الفليمة التي وضع فيها المُخرج عصارة حسّه الثقافي تجاه مدونات أسلافه من نصوص شعرية، وأغنيات ومُوسيقى شعبية، إضافة إلى فهمه النظري في توليف المشهد وتشكيله .

في هذا الإطار نرى بأن السينما مع براجانوف قد خرجت عن طورها، وصار الفيلم كوناً من التشكيل البصري، حيث منح الشكل سيادة روحانية لا متناهية ، لكن المُفارقة في الأمر هو كيف استطاع أن يجمع بين الشكل والروح في صورة عابرة للتوصيفات النقدية، فقد عجز النقد السينمائي عن إيجاد مقاس نقدي لها، لكن يبدو أن المُخرج قد راهن على إيقاع الشعر في تشطيبه لحدود الشكل والمحتوى، وهنا يكون الشكل هو المُحرض الخيالي الدافع بالمُتلقي لأن يطرح سؤالا مفاده: من الذي يدير لعبة التشكيل الصوري هنا، الشكل الذي هو من صُنع المُخرج ،أم التراث بكل حمولاته الإنسانية والفكرية ؟ لم يخن براجانوف مراشد فكره، ورغم كل المعوقات ظل أمينا لفكرة الإنسان والفن في داخله، فلم يتماهَ مع دعوات "الفن للثورة" لأن الفن بالنسبة لديه هو موقف هايدجري، فتجربة الحياتية هي وعاء المُتخيل، وبذا يتمكن الفنان من اقتراح رؤية جديدة للواقع بما يتناسب ومطامحه في أن يطل من خلال



خياله على الحياة بما فيها من تناقضات وكوارث، وإن أُسّ خلاف براجانوف مع السُلطات الاشتركية أنه أصرّ على التعامل مع الفن بعين "أنا" بينما الآخر وهذا حال الأيديولوجيات جميعا كان يسعى إلى تغليب وإشاعة ثقافة العين "نحن"، فإن عدنا إلى مُراجعة الأفلام التي أُنتجت تحت رعاية الثورة البلشفية سنرى بأن جميعها مُتشابه إلا ما ندر منها، وإن الإصرار على هذه الندرة جعل من مُخرجي تلك الأفلام جزءً من جحيم دانتي، فإما النفي إلى أرخبيلات البرد والتفسخ هناك، أو العيش في الزنازين الانفرادية للموت التي لا تُحرك أقفال أبوابها إلا بمجيء جنازة جديدة. وبهذا يكون قد رسم خريطة الفن المُضاد والمواجه لسُلطتي السياسة والفن معا. لقد اجتهد في فيلمي "قلعة سورام، ولون الرمان" في بلوغ أقاصي وعود اللامرئي بوساطة الصورة الوحيدة التي بمقدورها أن تخترق أغشية العين التي إن حضر الابتكار سيحول العين لمائدة وليمة حُب للسينما بوصفها نداءً سريا لوجود الزمن.

وفي ضوء هذه الرؤى لم يكن باراجانوف مُخرجا سينمائيا وحسب، بل كان يمارس مهنة تجميل بشرة الشاشة التي التهمتها الصورة المتوقعة بمخلوقات بصرية تُداني بانفلاتها الأسطوري عوالم الآلهة. وفي ذلك تلويح لمُقاربة براجانوف بلاستيكية السينما المُنطلق من حساسية المُخرج الشعرية تجاه الزمن في مُغامرة حواسية للبحث عنه في دواليب "الجدود المنسيين"، التحفة الفيلمية التي ألقت ببراجانوف في بحر الكاميرا المأهول بالحيتان والكواسر من عباقرة الفن السابع، لكن رهان براجانوف على النزول عميقاً في هوسه بالحياة والسينما دفعه لأن يكون صاحب سيادة بين مخلوقات ذلك البحر، فهل ثمة خلّاق فني استطاع أن يكتب عالما بصريا موازيا في استقدامه لتراث موطنه والعمل عليه كما فعل باراجانوف.

يبقى فيلم "لون الرمان" الفيلم المُعجزة في حياة وذاكرة براجانوف السينمائية، التحفة الأسطورية التي تجاورها رؤى فلاسفة السينما، في تحدٍّ فاق التوقّع والمُمكِن، فأي خيال هذا الذي دفعه للمجيء بمثل هذه المُعجزة التي جمعت بين طفولة الملاك، ورصانة الإله العارف بمجاهيل السينما في لحظة خلق عابرة لتصورات ثقافة الإخراج السائدة آنذاك، وكأنه مُنبعث من أسرار قلائد أميدية، ورغبتها في موت يسترد ضياع فردانية الخلق الإبداعي.

----

1 - فاسيلي كاتانيان، باراجانوف/ ثمن العيد الخالد/ ترجمة: نضال حسن/ ص 77.
2 - أندريه تاركوفسكي/ ترجمة أمين صالح/ ص 40.
3 - سمير فريد/ أضواء على السينما المُعاصرة/ ص 161.
4 - أم الزين بنشيخة المسكيني/ الفن يخرج عن طوره/ ص 99.
5 - إبراهيم العريس/ السينما التاريخ والعالم/ ص 123.

كوميكس

عين على الكوميكس

ياسر عبد القوي

مصر



لُغية تاريخية!

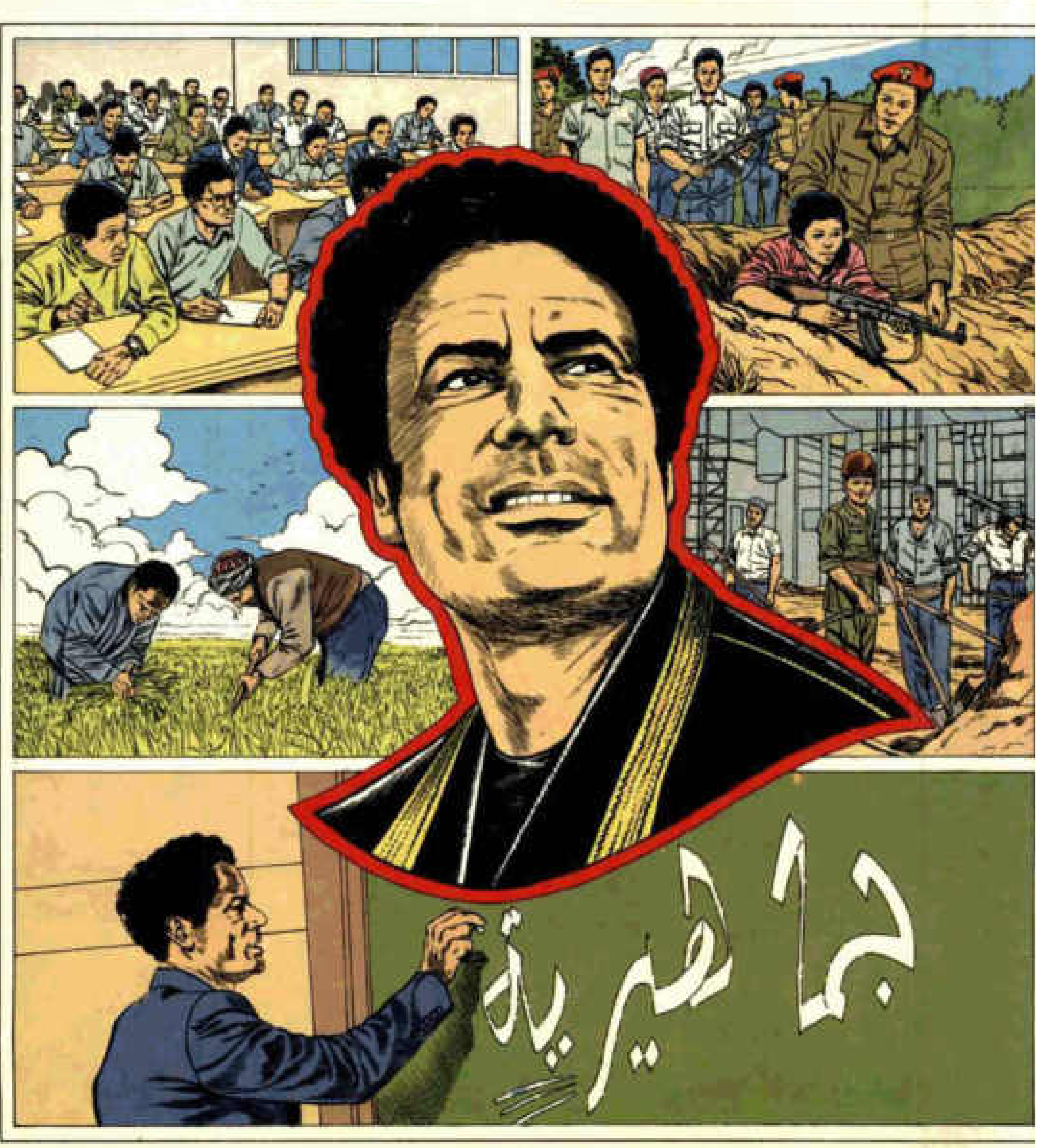
حينما كتبت عن "الكوميكس والسياسة" في العددين الأول والثاني بمجلة "نقد 21"، حرصت على الإشارة للكوميكس السياسية الدعائية، مُشيرا لنماذج من الكوميكس الدعائي غير الروائي- إلا لو اعتبرت الدعاية السياسية الرسمية نوعا من الأساطير- لم أكن أعلم بوجود هذه "التحفة" النادرة من كوميكس الدعاية السياسية والتوجيه الجماهيري، لولا أن أتحفنا بها الأديب الليبي محمد النعاس، كتاب كوميكس دعائي من عصر القذافي، نُشر عام 1980م، الكتاب أُلف ورُسم وكتبت حروفه العربية وطُبع بالكامل في باريس، طبعا طبقا لتوجيهات رسمية ليبية، الكتاب يتبع بحرفية قواعد المطبوعة الدعائية السياسية، الغلاف يحمل صورة الزعيم طبعا مُؤطرة بخط أحمر عريض لتأكيد بروزها فوق بقية العناصر الأخرى.

الصفحة الأولى تتحدث عن مُؤتمر الشعب العام 1977م برسوم تبدو منقولة حرفيا من فوتوغرافيا صحفية تظهر القذافي مع زعامات "ثورية" عالمية، ثم يتحول الكتاب لما يشبه منهج المواد الاجتماعية بالمدارس الرسمية، خريطة لليبيا، ثم ذكر مُختصر لتاريخها مُنذ هانيبال وقرطاج مرورا بالرومان والعرب والعثمانيين، وصولا للاحتلال الإيطالي، في سرد مدرسي مُباشر يشغل 15 صفحة من إجمالي 50 صفحة، طبعا لا يفوت كاتب السيناريو ذكر ولادة مُعمر القذافي كحدث تاريخي! وسط الأحداث التاريخية الكبيرة التي يسردها، ووضعه دراميا وسط الحدث، حيث تمر قافلة عسكرية ألمانية بقيادة روميل نفسه إلى جانب الخيمة التي وُلد فيها القذافي، الطريف أنه في الصفحات التي تظهر القذافي في صباه كصبي جاد مهموم بقضايا وطنه وذي كاريزما قيادية- يبدو أن كل قيادات الشرق الأوسط كانت هذا النوع من الصبية!- رسم الفنان القذافي كصبي، رغم أنني لم أجد أي ذكر لصور للقذافي من هذه المرحلة العمرية، وللافتقاد لمرجع بصري، لجأ الفنان للتلاعب

تاريخ الثورة الليبيّة

كان يا ما كان ...

القذافي









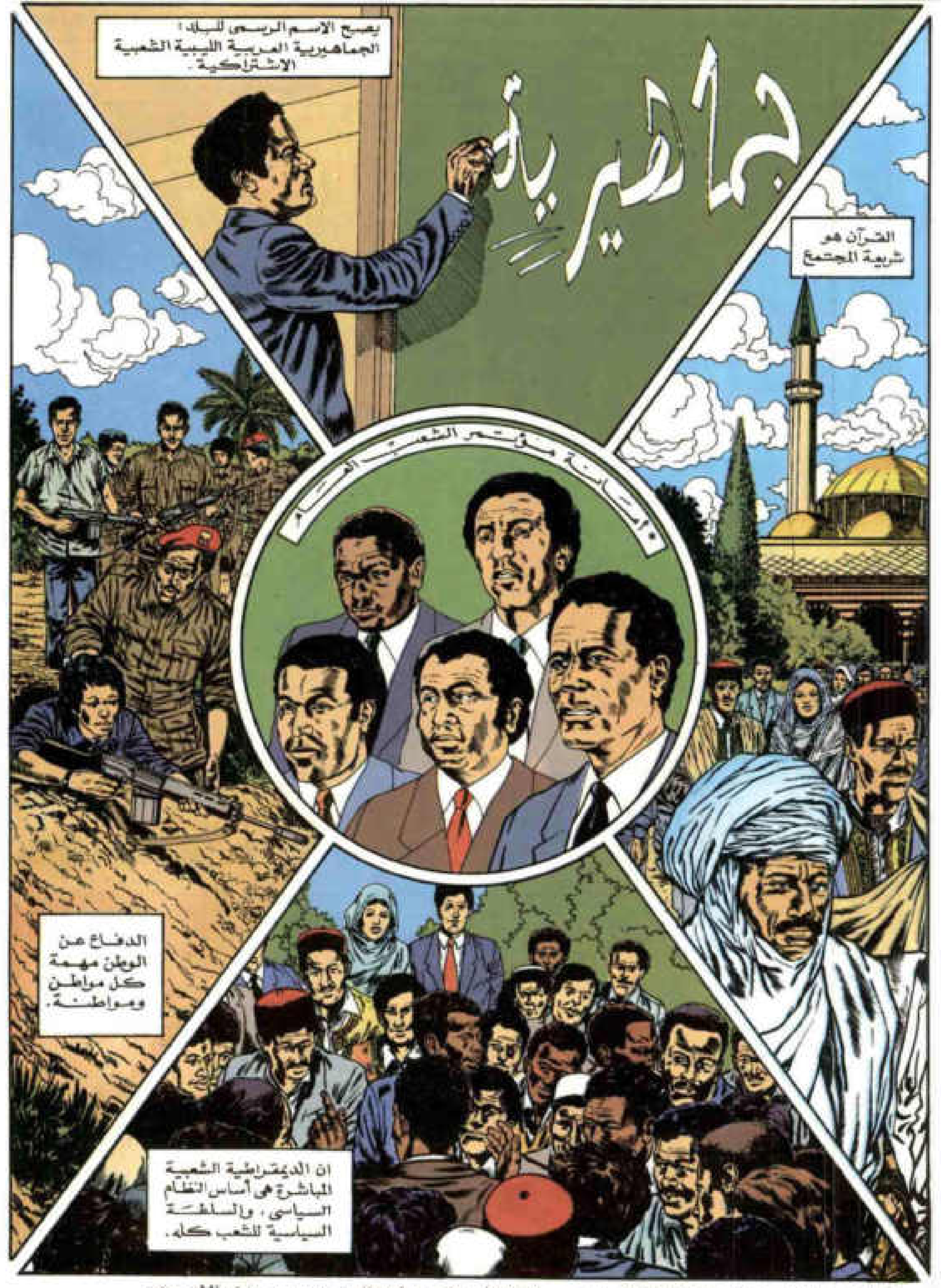






بوجه القذافي ليبدو صبيا، فجاء كصبي يرتدي قناعا للقذافي، يستمر الكتاب في استعراض التاريخ الرسمي للثورة الليبية وقائدها، ويصل إلى مستوى النشرة السياسية المُباشرة في إطار ذكر مُنجزات الثورة وزعيمها، وصولا لصفحات أقرب إلى الـInfographic منها لصفحات الكوميكس، رغم النبرة الدعائية الزاعقة.
الرسام الفرنسي "دومينيك فاج" قدم صفحات جميلة مُتبعا الأسلوب الفرنسي الكلاسيكي في رسم الكوميكس، الأسلوب الذي وضع أسسه هيرجيه **Hergé**، وطوره **René Goscinny**، ووصل به **Jean Giraud** إلى مستويات فنية مُبهرة، إلا أن "دومينيك فاج" احتفظ بمستوى مدرسي وتقليدي لحد كبير، وهو أمر متوقع في كتاب كوميكس مُخصص للبروباجندا السياسية الرسمية، والحقيقة أنني لم أجد معلومات تُذكر عنه على الإنترنت، لكن يبدو أنه كان مُتخصصا في مثل هذا النوع من الكوميكس الدعائية السياسية، فله كوميكس دعائي آخر عن "عمر البشير" تحت اسم نفس السلسلة: كان ياما كان، وبنفس الإخراج.

الطرف الثاني في المُعادلة، كاتب السيناريو سيرجيه سان مايكل **Serge Saint-Michel**، وهو كاتب كوميكس فرنسي من مواليد 1944م، وتوفي عام 2007م، ويبدو أنه كان مُتخصصا في مثل هذا النوع من الكوميكس السياسية الدعائية، فإلى جانب كتابيه عن القذافي والبشير، له كتاب عن الملك الحسن الثاني ملك المغرب السابق، وكتاب عن تنانيا والقائد الأفغاني الراحل شاه مسعود، إلى جانب كتب عن جولة سياحية بباريس وأخرى عن تاريخ الحرب العالمية الثانية.
نُشر كتاب القذافي عام 1980م بواسطة دار نشر **Afrique biblio-club** التي نشطت ما بين عامي -1975 1980م، وهي دار كانت مُتخصصة في نشر الاعمال التاريخية وكتب الأطفال والناشئة.



* في الصف الأول، من اليمين الى اليسار: معمر القذافي، الخويلدي الحميدي، مصطفى الخروبي
في الصف الثاني، من اليمين الى اليسار: عبد السلام جلود وأبو بكر يونس.

فن تشكيلي

اللطائف الجلية في التصميمات الدعوية!



أحمد فولة

مصر / كندا

أضفى الإسلام طابعه الخاص على مفهوم الفن كما عُرف قبل ظهوره. فمُصطلح "الفن الإسلامي" دائمًا ما يحيلنا إلى رؤية خاصة استطاع الفنان المُسلم من خلالها تطويع ما حُلل له من مُفردات بصرية لصُنع مُنتجه الإبداعي. حيث اعتمد في أغلب الأحيان على العناصر النباتية والهندسية وتشكيلات الخط العربي للتعبير عما يجول بخلده، مُتفاديًا الصدام المُحتمل إذا ما جنح إلى تجسيد الشخوص، أو الحيوانات، أو ما صادف خياله من خلقٍ غير معلوم. ولم يقتصر تميز الفن الإسلامي على استعارة مُفرداته من الطبيعة فحسب، بل استنبط منها أنماطًا مُبتكرة أضفت عليه من الخصوصية ما رسخ قواعده كأحد دروب الفن المُعتبرة على مر السنين. أما بالنسبة للفنان المُسلم، فقد بالغ في استخدام الزخارف إلى الحد الذي أضحى فيه مُتماهيًا مع أعماله، حتى نجدها وكأنها عمل واحد في تنويعات مُختلفة. فبات من السهل على العين المُدربة تحديد هوية الصانع بمُجرد النظر إلى أبسط مُنتجاته.

لا استثني من ذلك "التصميم الدعوي"، والذي يُعتبر أحد فروع الفن الإسلامي المُستحدثة لسد احتياج طالما كان مُلحًا، يتلخص في صُنع رسائل بصرية تتناسب والحجم الضخم لوسائل الإتصال المُتاحة الآن من حولنا. خاصةً مع دخول حقبة جديدة تخطى فيها الفضاء الإسفيري كونه فضاءًا افتراضيًا، ليصبح واقعًا ملموسًا مُعاشًا بصفة يومية. اتخذت التصميمات الدعوية اليوم مُنحىً جديدًا، ولم يزل مُصمميها يستفيدون حتى الآن من مُؤسسي مدارسها الحديثة. لذا، وجدت أنه من الواجب إلقاء الضوء على أهم هؤلاء الآباء المُؤسسين لمدرسة التصميمات الدعوية المصرية في نسختها المُعاصرة. ضاربًا المثل بإنجازاتهم في هذا المجال، ومُستشرفًا مُستقبلًا يحتاج فيه هؤلاء الدعاة إلى المزيد من الخيال لكسب أنصار جُدد.



يحيى عبده -1950 - 2021م:



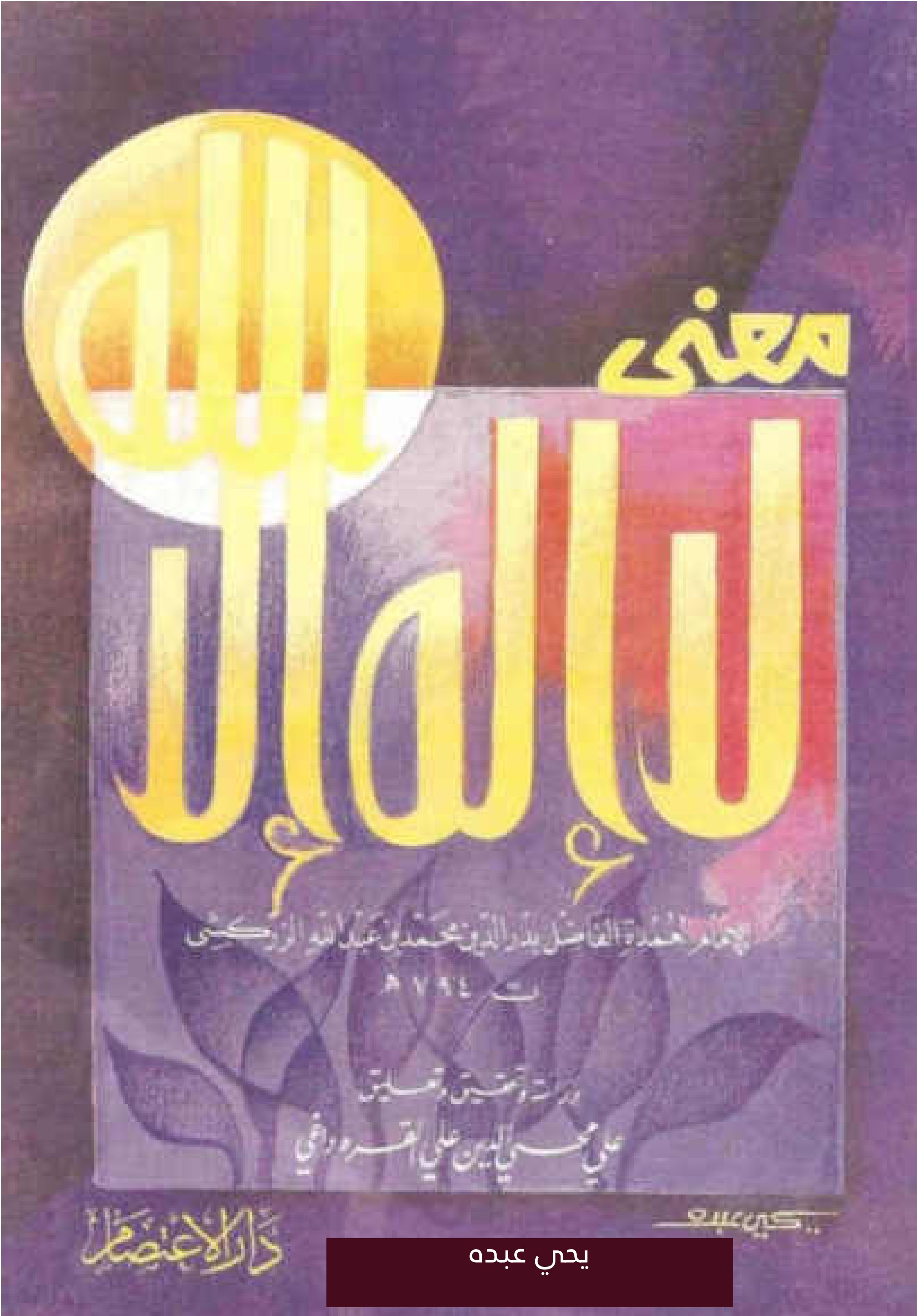


يحي عبده

تبوأ عمادة كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، في عام 2005م. والتي تخرج فيها في العام 1976م. خلال تلك الفترة مُنذ تخرجه وحتى وصوله إلى أعلى منصب إداري داخل الكلية، استطاع الفنان محمد يحيى محمد عبده مُصطفى أن يؤسس لموجة جديدة من موجات الفن الإسلامي المُعاصر، استُقبلت بكل ترحاب من تلاميذه سواء داخل أسوار الجامعة أو خارجها. فقد استفاد من كل ما أتيح له من وسائل حديثة لعرض أعماله، والتي وجدت طريقها إلى الجمهور المُستهدف من خلال أغلفة الكتب وأشرطة الكاسيت الدينية. خلاف ذلك، اهتم الفنان بالانخراط في الحركة الفنية المصرية ولم يبتعد عنها قط. فقد واظب على الاشتراك بأعماله الفنية في العديد من المعارض الفردية والجماعية، داخل مصر وخارجها. بل وتخطت أعماله أغلفة الإصدارات الإسلامية لتحتل أغلفة الكتب الصادرة عن دور نشر مرموقة في مصر والعالم العربي، مثل دار المعارف، ودار الشروق، والمركز السعودي للدراسات الاستراتيجية، ودار الرشيد بالرياض. الجدير بالذكر أن تلك المطبوعات التي ساهم بتصميم أغلفتها كانت أيضًا لكبار المُؤلفين والأدباء العرب، أمثال محمد حسنين هيكل، وأنيس منصور، وعبد المحسن التويجري. جنبًا إلى جنب مع أعلام الفكر الإسلامي الذين أبدع في تصميم أغلفة كتبهم، كالشيخ الغزالي والقرضاوي والشعراوي.

تارة، ومُكتظة بالتفاصيل تارة أخرى. عمل مع أغلب دور النشر الإسلامية العريقة في "درب الأتراك" بالقاهرة، وغيرها من دور النشر المحلية المُنتشرة في شتى بقاع مصر، مما حتّم عليه التنوع في اختيار أدواته الفنية، والإبحار في مدارس الفن المُتعددة لسبر أغوارها، واستعارة القليل مما قد يفيد تصميماته منها. ولا شك أنه قد تأثر بصورة أساسية بأعمال يحيى عبده. فرغم التنوع الذي اتسمت به أعماله لتميزه عن غيره من مُصممي أغلفة الكتب الإسلامية من مُعاصريه، إلا أن اللغة البصرية التي اعتمدها في تصميماته كانت دائمًا ما تستخدم نفس المُفردات التي أسس لها يحيى عبده في أعماله، وإن اختلفت تركيبات الجمل.

من القليل الذي وجدته على شبكة الإنترنت من معلومات عن ضياء سعيدة، استشهد بمقطع من رسالة يرثيه فيها أحد من حظوا بلقائه، وجاء فيها: "عاش ضياء سعيدة على مسافة كبيرة من الوسط الفني والإبداعي الذي أسهم في إثرائه بقسط وافر من اللوحات التشكيلية والخطوط العربية، غير مُنتظر للثناء أو التقدير من أحد؛ قانعًا بما تفعله رسوماته من تأثير في المُتلقين وينتشر صداها بين الأجيال. ضياء سعيدة ظاهرة جديرة بالتوقف أمامها طويلاً للمُهتمين بالفنون المُنتمية للأمة، فهو نموذج يؤكد على أننا نعتمد في الفنون والآداب على قفزات فردية عملاقة تقدم مُنجزات مدوية، لا تلبث أن تنطفئ فجأة إما بالموت أو بالإحباط من السير وحدها في طريق لا يوجد فيه من يمد لها يد العون".



يحي عبده

يُذكر على صفحته الشخصية، المحفوظة ضمن الأرشيف الإليكتروني لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة المصرية، أن واحدة من إنجازاته المُتعددة هي "إبداع رسومات العديد من كتب الأطفال التي تشرح القيم الإسلامية فى إطار مُحبب وجذاب للطفل العربى." وهو السبب الرئيس الذي يُعزى له اهتمامي الخاص بأعماله، واعتبارها نقطة الانطلاق لما يمكن أن نُطلق عليه مدرسة التصميمات الدعوية المصرية الحديثة

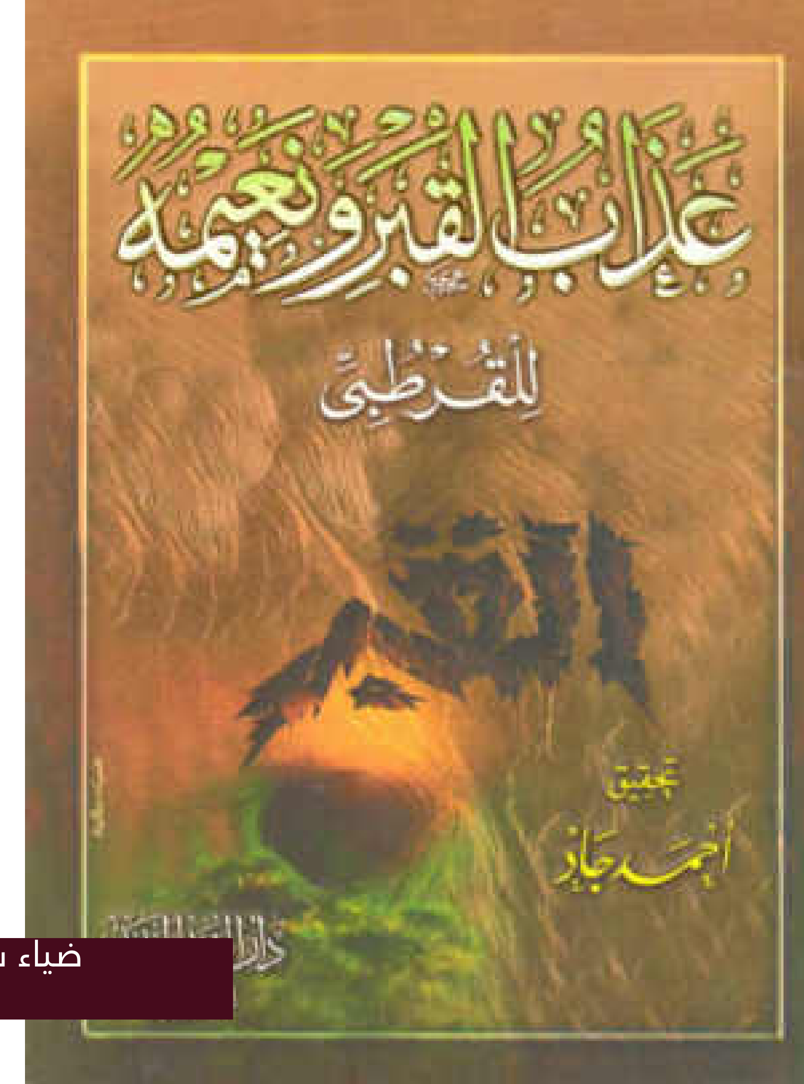
ضياء سعيدة -1962 2014م:

لا يوجد الكثير مما يُمكن الحصول عليه من معلومات عن حياة الفنان ضياء الدين محمد فهمي سعيدة. ولكن، تظل أعماله المشهورة على أغلفة الكتب والكتيبات الدعوية خير شاهد على غزارة إنتاجه. لقد كان أحد أكثر الدعاة نجاحًا في عرض أفكاره من خلال رسائل بصرية شديدة البساطة

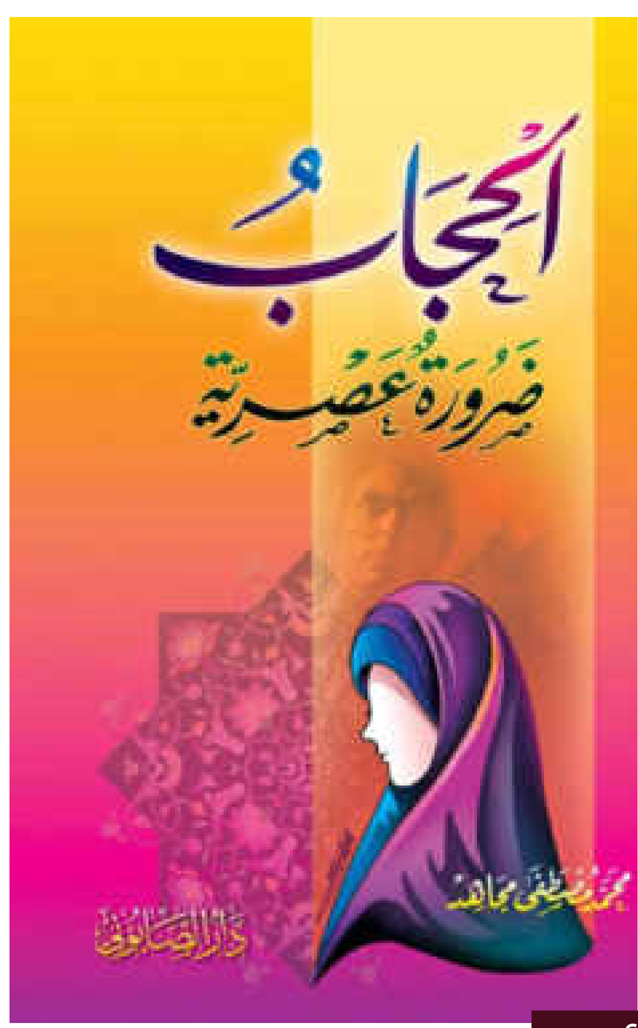
عطية الزهيري -1957 ..:

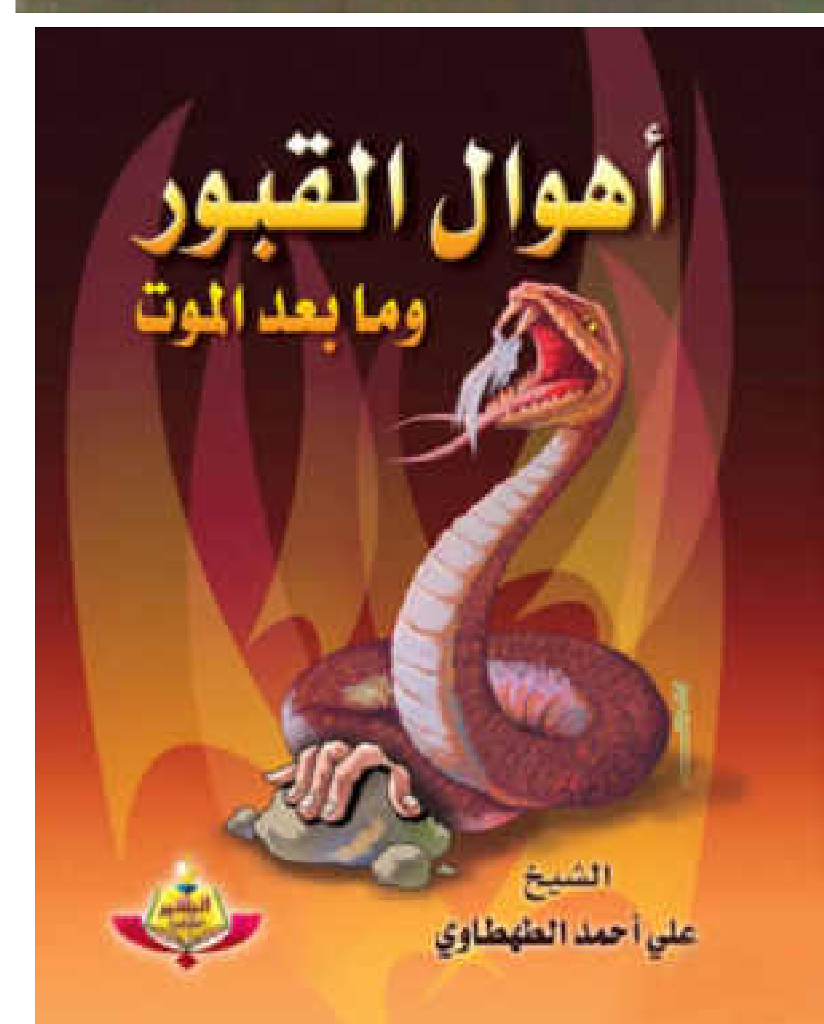
إن كانت قلة المعلومات المُتاحة عن حياة ضياء سعيدة شيئًا لا يتناسب وحجم مُنجزه، فقد كان شُح المعلومات عن عطية الزهيري لافتا للنظر لنفس السبب! كل ما استطعت الوصول إليه هو أربعة أسطر يذكرها عن نفسه على إحدى صفحات منصة "مُستقل" للعمل الحر. وجاءت السطور الأربعة





ضياء سعيدة





عطية الزهيري

كالتالي:

1 - فنان تشكيلي خريج كلية الفنون الجميلة القاهرة بتقدير جيد جدًا دفعة 1983م.

2 - مصمم ورسام بشركة سفير للإعلام والنشر من 1985م حتى 1990م، ثم مُدير قسم التصميم حتى 1993م.

3 - رسام ومُصمم حر تعاملت مع كبرى دور النشر المصرية والعربية من الخليج إلى المغرب الأقصى.

4 -حاصل على الجائزة التشجيعية من اتحاد الناشرين العرب لأفضل مُصمم أغلفة عام 1998م.

رغم إتباعه لنهج يحيى عبده وضياء سعيدة، إلا أن تصميمات الزهيري يظهر فيها بعض الحذر والتردد في استخدام أدوات مُعقدة لم يعهدها سابقوه. لقد أيقن أن التحديثات التقنية المُتسارعة لن تمهله الوقت الكافي لاكتساب مهارات جديدة، حتى وإن رغب في ذلك، وإن شهدت تصميماته الأخيرة على رغبته تلك. ففي معرض أعماله على نفس المنصة، يُمكن للمُتصفح أن يرصد الخلل الناجم عن إصراره التواصل بمُفردات لغة بصرية أجنبية لا يجيدها! رغم محاولاته المُضنية في تطويع تلك المُفردات عنوةً لتحمل أفكاره. لم يكن الحال كذلك حينما بدأ مسيرته الفنية لتصميم أغلفة الكتب الدعوية، وإن جاءت تصميماته الأولى مرضية لتوقعات نفس دور النشر التي احتفت بأعمال سعيدة، ومُتسقة مع تعاليم الإمام عبده. الأمر الذي سهل عليه مهمة اتخاذ مكانة جيدة في سوق النشر الدعوي، بينما لم يضمن له استمراره في الحفاظ عليها. وعلى خلاف أسلافه، لم تظهر في تصميمات الزهيري أي دعوات إصلاحية، بل جاءت أفكاره مُباشرة، سهلة التناول، بغض النظر عن إعاقة أدواته الجديدة، من فوتوشوب وخلافه، من توصيلها على النحو المرجو في أغلب الأحيان.

محمد رجب 1984م- ...:

استفاد محمد رجب من جميع ما سبق ذكره لإطلاق الموجة الثانية لما أسس له أستاذه وأبيه الروحي يحيى عبده. مع الوضع في الاعتبار كل ما أضافه سعيدة والزهيري للتجربة من سلبيات وإيجابيات. زادت فرصه لإثبات وجوده في كل مرة تجرأ فيها على خرق المألوف لكسب أرض جديدة، وجمهور جديد. فبدايةً، قرر عدم اكتفائه بحصر تصميماته على أغلفة الكتب، واستطاع إخراجها من ذلك القالب الضيق الذي ظلت التصميمات الدعوية قابعة فيه لعقود، لتجدها لأول مرة في الشوارع، مُعلقة على واجهات المباني، على مرأى من المارة، وفي موضع استحسانهم.
يلحظ المُتتبع لأعماله كمية التفاصيل التي يتضمنها كل عمل. وكيف يستطيع التوليف بين كل عناصر التصميم بأسلوب فني خاص به فقط، ولم يسبقه إليه أحد. لقد تخطت تصميماته مرحلة التقليد المُعتادة، واستطاعت أن تصل إلى جمهور كان مُتعطشًا للتعاطي مع هذا المستوى من ضحالة الخيال بفوقية. ففي كل مرة يستطيع فيها جمهوره فك شفرة التصميم غير المُستعصية على الحل، يجد نفسه وقد إزداد ذكاءً وانتشاءًا، ورغبةً في صُنع المزيد من الإبداعات التي يلقتهم من خلالها نفس الدروس الروتينية، ولكن بأساليب أكثر مواكبة لخطاب ديني مُتجدد.

لم يقع رجب في فخ مُجاراة مُستحدثات التكنولوجيا، كما جرى الحال مع أقرانه. فابن الثمانينيات كان أوفر حظًا، وأكثر استعدادًا على إجادة التعامل مع أدواته في فترة زمنية وجيزة. من منا لم يرَ تصميمه الشهير الذي استخدم فيه "بونبوناية مُغلفة" رمزًا للعفة، في مُقابل أخرى وقد فُض غلافها لينهشها الذباب في تعبير صريح عما يسببه التبرج من نتائج غير محمودة العواقب. لم يكتفِ رجب بتلك الصورة الرمزية فحسب، بل أضاف للتصميم سلويت لسيدة مُحجبة على جانب البونبون المُغلف، وسيدتان تطلقان شعورهن على الجانب الأيسر من المُلصق. وليتضح الفارق بين الخيارين بما لا يدع مجالًا لأي لبس، اعتلى المُلصق عبارة "حجاب يصون "أو" تنهش عيون"، وذُيّل ببعض الآيات الكريمة إمعانًا في تأكيد الموعظة!
في صورة أخرى نرى بعض الأطفال من داخل الأراضي المُحتلة يحملون مُلصقات صممها لحملة دعائية بعنوان "نعم للفضيلة"، وتطالعنا في المزيد من الصور وجوه رسمها من مُشاهداته اليومية للشارع المصري. لا تستغرب حين تجد بين تلك الوجوه رسم لحمزة نمرة أو سامي يوسف، فقد عُهد إليه تصميم حملات دعائية لبعض حفلاتهم. كما ستجد وجه إبراهيم الفقي أكثر من مرة نظرًا لعمله كمُصمم مُعتمد لجميع أغلفة كتبه. وبينها ستجد وجوها لمُمثلين في مشاهد مرسومة استعدادًا لتصويرهم على نفس الوضعية. ورسوما لوجوه مشاهير أخرى، تحمل إهداءه بكل حب وتقدير. ولكن، ستظل صورته مع يحيى عبده، في آخر معارض الأخير، والذي جاء بعنوان "من فيض الأسماء الحسنى" هي الصورة الأهم من بين كل الصور. فكما قال عنه في مقطع مصور لبرنامج "فن وإبداع": محمد رجب شاب وفي. عنده خلق، ويعرف قدر أساتذته.

قبل أن أترك الصفحة المُخصصة لمُعجبيه على موقع فيس بوك، أقف عند منشور له6 بتاريخ 11 إبريل 2018م، الموافق 25 رجب 1439ه، يُهدي فيه الفنان خلاصة تجربة سبع عشرة سنة لمُتابعيه، من دون مُقابل. ويذكر في مُستهله أنه أحب الفن الإسلامي عندما شاهد أعمال يحيى عبده وضياء سعيدة وعطية الزهيري، وأنه احترف الجرافيك في خلال شهرين بتوفيق من الله، لتبدأ مسيرته الإبداعية في عام 2001م كواحد من صانعي التصميمات الدعوية، بل أهم صُناعها على الإطلاق من وجهة نظري.

(كُتبت هذه السطور بعد أسبوع من تعرض سلمان رشدي للطعن في عنقه خلال استعداده لإلقاء مُحاضرة في إحدى القاعات بغرب ولاية نيويورك. أتمنى لرشدي، ورجب، الشفاء العاجل).

Palestine is our compass

Mohamed Ragab

محمد رجب

حجاب يصون أو تنهش عيون

وَاللَّهُ يُرِيدُ أَن يَتُوبَ عَلَيْكُمْ

وَيُرِيدُ الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الشَّهَوَاتِ أَن تَمِيلُوا مَيْلًا عَظِيمًا

فن تشكيلي

الفن والدين في مصر القديمة



د. دعاء الدسوقي
مصر

تُعد الحضارة المصرية القديمة واحدة من أعرق الحضارات على مر التاريخ، حيث تركت مجموعة من الآثار والعلوم والفنون لا زال الكثير منها يُشكل لغزاً مُحيراً للكثير من العلماء. وفي مجال الفنون هناك الكثير من اللوحات والتماثيل والرسوم والنقوش على جدران المعابد والقصور في مصر القديمة، وحتى في المقابر، والتي تدل على أهمية الفن لدى المصري القديم، وإرتباطه المُباشر بالدين.

كان الفن المصري القديم مُرتبطاً ارتباطاً وثيقا بالنُظم الدينية، فقد كان لهذه النُظم تأثيرها الفعال في حياة الجماعة، وفي النشاط الفني منها بوجه خاص، والشاهد على ذلك أن دراسة النُظم الاجتماعية للشعوب البدائية تطلعنا على مدى تغلغل الدين في حياة الجماعة، لذا نجد تأثير الدين في الفنون واضحاً في مُختلف العصور، حيث كان جزءا كبيرا من إلهام الفنان المصري القديم من مبادئ الدين المصري القديم.

هناك الكثير من العوامل التي أثرت على الفن المصري في الحضارة المصرية القديمة، منها نهر النيل والصيد والزراعة والسماء والحيوانات، والمملكتين السفلى في الشمال والعليا في الجنوب، إلا أن للمُعتقدات الدينية نصيب الأسد من العوامل التي أثرت في الفن المصري القديم، والذي شكّل أداة رئيسية للتعبير عنها. وقد اعتمدت الفنون في الحضارة المصرية القديمة على استخدام الرموز بشكل عام سواء في الرسم أو النحت، إما لإخفاء رسالة مُعينة أو إرسال رسالة بعينها، واستُخدمت في ذلك الكتابات الهيروغليفية والرسوم المُختلفة.

كان العامل الديني الذي استمر تأثيره لما يقارب الثلاثة آلاف عام، من أهم العوامل التي أثرت على الفنون المصرية القديمة، حيث كان الدين يمثل جزءاً رئيسياً من حياة المصريين القدماء اليومية، والذي تطور على امتداد الأسر المُتتالية، حتى صار في نهاية الأمر يتطلب الكتب لشرح الرموز الفنية المُختلفة التي استُخدمت للإشارة للمعبودات والمُقدسات؛ فقد استُخدمت الرموز


تمثال الكا" الملك آو إيب رع حور من الأسرة الثالثة عشر

للإشارة للملوك باعتبارهم آلهة، وحتى بعد موتهم كانت تستخدم رموزاً جديدة للإشارة إليهم بكونهم آلهة تولد من جديد.

لقد تأثر المصريون القدماء كثيراً بالآلهة، وكان لهم دور كبير في كل ما يمر بهم في حياتهم اليومية، لذا كانت جدران المعابد بالنسبة إليهم بمثابة صفحات لكتب يجسدون عليها طقوسهم الدينية المُختلفة التي اعتادوا مُمارستها تعبيراً عن امتنانهم للآلهة حتى لا تنقطع عنهم خدماتها.

ما يفسر النقوش التي تتواجد على هيئة أشكال طبيعية وصور لحيوانات على جدران المعابد والقبور، هو أن المصريين القدماء قد استمدوا من الطبيعة أشكالاً ورموزاً لتعزيز علاقتهم بالإله، فاعتناء المصريين القدماء بالجانب الديني دفعهم لتطوير فنون الرسم والنقش على جدران المعابد. وقد كان في بعض المعابد أنه لم تكن أشعة الشمس تصل إليها بشكل جيد، وبالتالي لم تكن النقوش والرسوم تبدو زاهية وواضحة بالشكل المطلوب. من هنا بدأ المصري القديم في استخدام التلوين بإضافة ألوان زاهية للنقوش والرسوم حتى تظهر قوية وواضحة.

كذلك فإن الدوافع الدينية واعتقاد المصريين القدماء بالبعث والخلود عقب الموت هو ما دفعهم للاعتناء بشكل خاص بالقبور والرسم والنحت عليها بأشكال مُختلفة، بالإضافة لصناعة التماثيل، والتي نرى منها تماثيل تشبه المتوفي حتى تتمكن روحه من التعرف عليه والعودة إليه من جديد؛ فلقد كان لدى قدماء المصريين مفهوماً واضحاً للروح، والذي كان قائماً على معرفة عميقة والقدرة على رؤية مُتبصرة في عالم الماورائيات، حيث رأوا أن الإنسان كائن مُركب شديد التعقيد يجمع بين الروح والمادة. وقد اعتقدوا فيما يسمى "بالكا"، وهو في اللغة يعني القرين أو الشريك، وكان في المُعتقد المصري القديم كأنه توأم للإنسان يولد معه في نفس يوم ميلاده، ويبقى بعد مماته، وهو يشبه المتوفي في الصفات وفي كل معالم حياته.

ومن المُعتقد أن القرين هو الشاهد على المتوفي ومدخله للعالم الآخر، خاصة عندما كان يوجد تمثاله في المقبرة مواجهاً



للباب الوهمي الذى يمثل مخرج الروح من القبر.

يعتبر تمثال "الكا"، أو القرين من أعظم ما قدمه الفنان المصري فى النحت، والذي يعود إلى الأسرة الثالثة عشر في عصر الانتقال الأول، ويبلغ ارتفاعه 170 سم، وُجد في منطقة دهشور ضمن مجموعة إمنمحات الجنائزية.

هو تمثال منحوت من خشب الجميز المرن، عيناه مُرصعتان بالكوارتز والبللور الصخري، وكان تمثال للملك "أو إيب رع حور"، مكسواً بطبقة من الجص- والتي سقطت عند الاكتشاف- بينما يحمل فوق رأسه رمز "الكا" بالكتابة الهيروغليفية، والذي يتمثل في يدين مرفوعيتن، ويرتدي التمثال الشعر المُستعار الذي ينحسر عن الأذنين، وكذلك الذقن المُستعار المعقوفة، ويمسك بيده اليمنى صولجان، وباليسرى عصا، ولكنهما مفقودان، ويقف التمثال على قاعدة خشبية وهو داخل ناووس يُعتقد أنه كان إما مواجها لباب المقبرة لفتح الطريق، أو أنه كان يقابل منضدة لتلقي القرابين عليها.

كذلك فقد ظهر تقديس الأشكال الحيوانية ابتداءً من عهد ما قبل الأسرات، وارتبط وجودها في البيئة المصرية بنظرة الهيبة والاحترام نظراً لضراوتها وقوتها، فعلى صلاية الملك "نعرمر"- الأسرة الأولى- نجد صوراً للأسود والثيران المتوحشة.

من أهم الأمثلة الحيوانية التي عمد المصري القديم إلى تقديسها وربطها بشكل مُباشر بالمُعتقد الديني هو"أنوبيس"، أو إله الموتى وحارس الحياة السُفلى، والذي يمثل نوعاً من الكلاب "ابن آوى"، يجلس رابضاً لحراسة المقابر والموتى في العالم السُفلي.

لقد لعب المعبود "أنوبيس" أدواراً بالغة الأهمية في "محكمة الموتى"، حيث اعتبر هو المسؤول عن وزن قلب المتوفي في قاعة المحكمة، إذ يقوم باستقبال المتوفي في قاعة "أوزير" ويزن القلب في مُقابل ريشة ماعت، ويصور عادة أسفل الميزان واقفاً أو راكعاً.

لم تكن عقيدة المصريين هشة إلى درجة أنهم اتخذوا من مظاهر الطبيعة مُقدسات يتقربون إليها فقط، ولكن يمكن القول: بأن هذه المرحلة كانت مهد الفكر الديني عند المصريين القدماء، حيث تلى تلك المرحلة اجتهادات كثيرة ارتقت إلى أن تُصاغ في نظريات تُفسر نشأة الكون، تبعها أيضاً أفكار فلسفية عن الآلهة تجلت خلالها لأول مرة عبر مسيرة التاريخ الإنساني مسألة التوحيد، وبين جنبات هذا النقاش الفكري الواسع الذي أثاره عقل المصري القديم تتجلى قيم إنسانية وفنون تأصلت في حضارة القدماء، وتوارثتها البشرية إلى الدرجة التي جعلت مزامير داود، وهى الأناشيد التي تعبد بها اليهود، تتأثر بأناشيد إخناتون التي تقرب بها إلى المعبود "آتون"- إله الشمس- تحديدًا المزمور الرابع بعد المئة.

تعتبر المدرسة الآتونية التي دعا من خلالها الملك إخناتون إلى تجسيد الإنسان في صورته الحقيقية، من المدارس الدينية التي دعت للتجديد، وأثر ذلك على شكل الفنون في مصر القديمة. وتعتبر هذه العقيدة واحدة من أكثر العقائد التي أثرت على الفنون المصرية القديمة وساعدت على تطويرها.

العمارة والدين في مصر القديمة:



تتجلى أهم أشكال الفنون في مصر القديمة وارتباطها بالدين في فن العمارة، حيث برع قدماء المصريين في تشييد المعابد بمُختلف أنواعها سواء الإلهية منها أوالجنائزية، وهو ما انعكس في إتقانهم للهندسة المعمارية المُستخدمة في عملية البناء، فضلا عن التصميمات "المُتميزة" ذات الطُرز الفريدة والألوان القوية، والنقوش البديعة.

حرص المصرى القديم على تدوين كل مناحي الحياة التي كان يمارسها في الدنيا على جُدران المعابد والمقابر، والتي تشمل الأنشطة اليومية من مأكل ومشرب ومسكن وزراعة وصيد للأسماك والحيوانات وملاهٍ، وألعاب ترفيهية.

المعابد المصرية هي سجل فني وتاريخي مُتميز، لم يترك شاردة إلا وأثبتها ودونها، وقد ظلت شاهدة لآلاف السنين على تفوقهم العلمي والفني والحضاري.

كما ظهر تأثر فن العمارة في مصر القديمة كذلك في بناء المقابر، حيث كان الاعتقاد الديني آنذاك يجسد فكرة أن للإنسان حياة أخروية، إذا ما سلم الجسد من التلف وتزود الميت بما يحتاجه من وسائل البقاء.

ولقد أبدع المصريون في تصميم مقابر الموتى، ومثال على ذلك مقبرة الملك زوسر، حيث تتكون من شبكة من الممرات والدهاليز والأبهاء تقع تحت مبنى حجرى يتكون من ست مصاطب مُستطيلة الشكل وذات جوانب مائلة، مبنية فوق بعضها، وتتضاءل كل منها في المساحة كلما اتجهنا إلى أعلى. ويصل ارتفاعها الكلي نحو 200 قدم "حوالي 96.60 مترا".

إن العلاقة بين الفن والعقيدة في الحضارة المصرية قديمة وأزلية بحيث لا يمكن الفصل بينهما في أي مرحلة، فقد ظل العنصر العقائدى يؤثر في فن الإنسان البدائي كما في الفن المصري القديم، حيث كانت العقيدة هي القوة المُسيطرة على مشاعر المصريين وفنونهم، كما كانت لغيرهم من شعوب العالم القديم، فكان الفرد في بادئ الأمر يتضرع لربه ليدرأ عن نفسه السوء، ويجزيه الخير، ولكنه في الوقت ذاته يريد أن يحتال على قضاء حوائجه المُستعصية عليه؛ فنجد أنه قد اعترف بأنه في كل الأزمات مُحاط بقوى خفية خارجة عن نطاق فهمه، ولم يكن في استطاعته أن يقاومها بما في متناوله من وسائل. وقد حاول أن يستميل هذه القوى بالتضرع تارة وبالفن تارة أخرى، والواقع أن الفن والسحر هما وليدا هذا المجهود الإنسانى المزدوج.

المراجع:

◦ سيريل ألدريد، الحضارة المصرية، الدار المصرية اللبنانية، 1990م.

◦ مليس شقعار، الدين والفن فى الحضارات الشرقية القديمة، مجلة تطوير، العدد 8، 2021م.

◦ هالة السيد البشبيشى، تاريخ الفن، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2014م.

- Art and Mythology of Ancient Egypt, http://www.watson.org/~ele/egypt/egypt.html

- G. Hart , The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, 2005.

- https://www.almasryalyoum.com/news/details/2505184

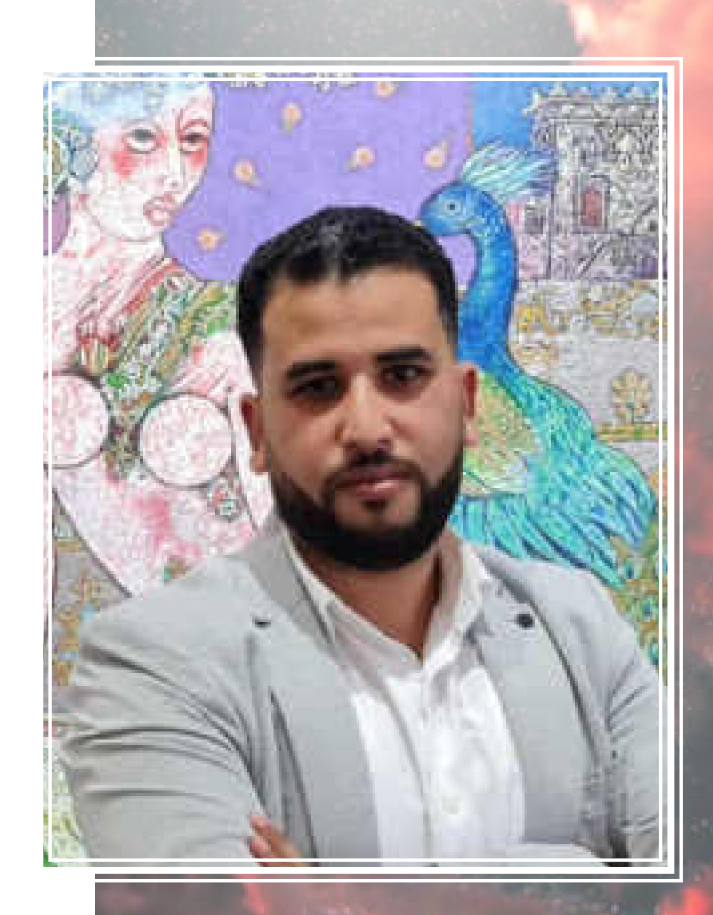
- https://www.ida2at.com/philosophy-of-religion-in-ancient-egyptian-mind-1-2/

فن تشكيلي

الصورة والدين: استطيقا الحياة والموت

عز الدين بوركة

المغرب



استطيقا الحياة: أشكال حياة الصورة

لقد نشأ كل من الدين والفن في اللحظة ذاتها. كل منهما قد تمخض عن الرؤية عينها للعالم، خدمة للخيال الإنساني الشاسع، وهو يحاول تأويل ما تراه عينه في الآفاق وما يقع عليه بصره من غامض. وقد عمد كل منهما- أي الفن والدين- إلى التعبير عن الحالة الانفعالية للفرد والجماعة، عن الداخل الإنساني وهو يحاول فك ما استعصى عليه فهمه. وفي الوقت عينه محاولة للسيطرة على العالم بكل أساليب "السحر" المُمكنة، إذ يأتي الفن- الشعر، الرقص، الرسم، الغناء، المُوسيقى- في جزء منه تجسيدا للماورائيات الدينية، ونوعا من الطقس للانتصار على الأرواح الشريرة أو استدعاء للأرواح السابقة أو تقربا من آلهة طوطمية باستطاعتها منح الإنسان الحماية والقدرة على استغوار الصعاب. بالتالي، فقد شكلت ما نصطلح عليه اليوم بالمُمارسة الفنية، جزءا من البراديغمات الحضارية مُنذ العصور البدائية، فالقلادة التي تزيّن عنق الإنسان البدائي، تلعب دور الحارس والحامي أيضا. فهي تمتلك حضورا جماليا ودورا دينيا في الآن ذاته.

لهذا يقول أندريه مالرو: إن كل عمل فني عظيم ينتج عن الدين ويعبّر عن رؤية للعالم مُماثلة للدين وموازية له، خاصة الأعمال ذات النزعة البدائية. وهو ما دفع كلايف بِل Bell للقول: إن "كل الفنانين مُتدينون"[1]، إنهم يؤمنون أشد الإيمان بما يقومون به على أنه حقيقة، فالفن والدين، كما يؤكد، طريقان بهما يهرب البشر من الحدث العرضي إلى الوجد[2]. حالة من التصوف بالمعنى الأقرب، حيث إنهما يرتبطان بحالة ذهنية مُتشابهة. مما يجعلنا نقول: إنهما مُنتميان لحقل واحد، وهو حقل الانفعال والتعبير عن دواخل الإنسان، داخل الداخل. لهذا لم تستطع أي أمة أن تتجاوز المُمارسات الفنية، بَل، إن الفن "يكاد يكون" هو "الديانة الوحيدة التي



تُشكّل نفسَها بما يوافق الروح"، بتعبير بل. والإسلام عينه لم يكن بإمكانه تغييب الفن عن الحضارات والدول الذي بُنيت على أساسه. فإنْ احتل الشعري والكتابي- السمعي والـمُدوَّن- المساحة الكبرى في تاريخ هذا الدين التوحيدي، غير أن الغناء والرقص والرسم لم تكن مُمارسات جمالية مُغيّبة بالشكل الكلي، إذ وجدت لنفسها طريقا للنفاذ إلى الخواص وأحيانا إلى عامة الشعب. بل إن القرآن، كتاب المُسلمين المُقدس، يمكن النظر إليه من ناحية جمالية، حيث إن لغته تعدّ لغة فنية، أو بتعبير المُؤمنين "لغة إعجازية"، يقابلها بالتعبير الكانطي "لغة سامية" أو مُتعالية. و"لمّا وجد رجال الفنّ المُسلمون أن الدين يعارض النزعة الفنية في الرسم والنحت، عمدوا إلى تصوير الجمال عن طريق الذهن لا عن طريق البصيرة، فجعلوا فنونهم ذهنية، كما يؤكد سلامة مُوسى، ولذلك فإنهم بالغوا في إتقان الصنعة مع إهمال الفنّ"[3]. نتفق مع القائل في علاقة المُمارسة الجمالية الإسلامية بالذهن، بشكل عام، لكن نختلف معه أيّما اختلاف بكون الفنان المُسلم قد أهمل الفنّ، إذ إن الفن الإسلامي يندرج ضمن براديغم عصره، الذي لا يُفرّق بين الصنعة والمهارة والإتقان عن الفن، حيث إن كلمة "فنيّ" تعني "الشيء المُتقن الصُنع". وهو ما نجد أيضا مُتصلا بالحضارة اليونانية نموذجا، فالفني هو "التخني technê"، ومنه استحدثت كلمة تقنية technique، أو في اتصال باللغة اللاتينية نقف عند مُصطلح "آرس ars" أي "المهارة" savoir-faire، وهو المعنى المُشترك بين اللغات الثلاث إذن.

إن تم "تحريم" التصوير في مراحل مُتعددة في تاريخ الإسلام، فإنما إدراكا من الفقهاء ورجال الدين لما تكتسي الصورة من قوة، "فالصورة تشتغل بوصفها سُلطة فعلية"[4]، كما يؤكد دوبري، وإنها في الآن عينه قدرة ومهارة على "إعادة الخلق" أو التشبه بالخالق. لقد حرص الفقهاء- بوصفهم حراس السماء- على أن تظل السُلطة الإيمانية والروحانية في أياديهم، إذ ليس عليك أن ترى الله لتؤمن به "أو أن تدرك صفاته"، بل عليك أن تتخيّله في ذهنك "مُجردا من كل الصفات"؛ عليك أن تتصوره كما يُراد لك أن تقوم بذلك، على غير صورة، حتى يظل مُبهما وغير مرئي. فكل ما هو لا مرئي يُعد غامضا، ولا بد من مُفسر مُحنك ومُرخص له لتفسيره، ووحدهم رجال الدين من يمتلكون هذه الصلاحية. لعل هذا هو أس الاختلاف بين المُعتزلة ومن خالفهم.

لم يُحرّم أو يجرّم القرآن التصوير، بل استند المُحرّمون في ذلك على أحاديث معنية وقليلة، منها ما ذكر في صحيح البخاري. وأما في المسيحية فقد نُظر إلى التصوير بوصفه تفسيرا مرئيا للكتاب المُقدس، وإن حرمت الحركة البروتستانتية في بداياتها كل التصوير والتماثيل بحجة أنها أصنام



من جاهلية ما قبل المسيح. والمُشترك هنا بين التحريم الإسلامي والتحريم المسيحي-البروتستانتي، هو حجّة الخوف من عبادة تلك الأشكال بدل الله أو الرب. فعِلّة التحريم في صدر الإسلام كانت الخشية من الردّة[5] أو النزوع إلى ما آمن به الآباء من وثنية، مما يجعلنا نقول: إن فعل التحريم لم يكن إلا زمنيا ظرفيا، ولم يكن مُطلقا.

لأن الفن يعدّ مُمارسة إنسانية يصعب التخلص منها، فقد انفلت من يد التحريم والتجريم مرارا، واتخذ التصوير أشكالا مُتعددة من التوريق والتصفيح وفن الخط والتزويق وغيرها، وعملت بصريا منمنمات على شرح كتب علمية ومقامات مُتعددة، ولعل أشهر صناعها الواسطي، الذي يعدّ أقد فنان مُسلم يتم ذكر اسمه. وأيضا من خلال تلك البنى المعمارية الضخمة من قصور ومساجد وحدائق..الخ، تفنّن الفنان المُسلم في إبداعها. وقد زيّن بنو أمية، في بدايات الحضارة الإسلامية، قصورهم بتصاوير حيوانية ونباتية، ونقشوا على النقود وجوههم.

استطاعت دول إسلامية، إذن، وخاصة الشيعية منها، أن تتنصل من قيود التحريم، إذ اجترأ الفاطميون على تزيين قصورهم برسومات حيوانية، وقد بالغ المماليك بعدهم في ذلك، ولعل مردّ ذلك عدم إيمان الشيعة بالأحاديث التي حرّمت التصوير، ومن ناحية ثانية قد عرفت مُمارسات أخرى، يمكن وصفها بالفنية، عند السنة عدم التحريم، حيث أجمع فقهاء المالكية على إباحة الدمى، مُستندين في ذلك إلى حديث عائشة، بشرط أن يكون الغرض منها هو إثارة الأمومة. بالتالي، يصعب التغلب على "استطيقا الحياة" التي ينعم بها الفن.

لعل قوة تحريم التصوير كانت تخفت أمام الجانب العاطفي "الأمومة" وأيضا في زمن الرخاء والازدهار، ولنا نموذج في نافورة الأسود بقصر الحمراء بغرناطة في الأندلس، وأيضا داخل الأماكن الحميمية، إذ لم يتم تحريم تصاوير الحمامات. وقد ازدهر، أيضا، الفن المسيحي والبيزنطي في كنف الإسلام. إذ ساهم المسيحيون العرب في تشكيل ونمو بعض الوجهات الجمالية في (...) الفن الإسلامي[6]. لينجح بعد ذلك الفنان المُسلم في تطويع نماذج الصور البيزنطية "خاصة" وإخضاعها لطابع الحياة العربية الإسلامية، وهو ما يتجلى في النصوص اليونانية المُترجمة إلى العربية والمُزدانة بصور الأشخاص والتي كانت في متناول أيدي الفنانين العرب[7].

من جانب آخر لعبت المُنمنمات دورا وعظيا مُهما، مصورة حياة الرسول محمد،



أسود قصر الحمراء - الأندلس- نحت إسلامي

كما هو الحال في عهد الدولة الصفوية، لاستخلاص العبر والوعظ، وأيضا للترهيب من النار والترغيب في الجنة. أو سرد قصص الأنبياء والصحابة وغيرهم.
يستحيل بالتالي، فصل الفن عن حياة الناس، فهو يخترق الوجدان ويجد لنفسه سبيلا إليهم رغم جدران التحريم والتجريم. إنه جزء من بناء الحضارات والأمم، وطاقة داخلية تكون لحظة رفع الإنسان رأسه ليُدرك عنان السماء، قبل رسومات كهف لاسكو بآلاف السنين، وقد حمل الرحالة الأوائل معهم مُعتقداتهم على شكل آثار فنية من خلال تلك الأواني الفخارية أو تلك القلادات التزيينية والراعية.
لقد هزم الفن كل أشكال المنع والمُصادرة، لهذا كان لا بد من التفكير في تطويع لصالح المُعتقد وخدمة له، وخاصة الصورة بوصفها وسيلة حية "وخالقة للحياة"، وأكثر قابلية للنفاذ إلى جوانية المرء، لكونها لا تحتاج لكثير من التفسير، فكل ما تراه العين حقيقة. وإن ظلّ السماعي في ثقافتنا العربية- الإسلامية هو المُسيّطر.

بين تمثال سطيف وعذرية مِيّا خليفة ومسيح دافينشي:

قلنا: إن تحريم التصاوير والفن لم يعتمد على النص القرآني بقدر ما اعتمد على أحاديث في صحيح البخاري خاصة، وهو ما عزز منعها عند السُنّة في مراحل مُتعددة، ومُتأخرة حتى- راجع فتوى بن باز- على عكس الشيعة الذين استطاعت الصورة أن تنفذ لديهم من قيود المُصادرة والمنع. وقد ظهرت حركات على مر العصور، وصولنا إلى يومنا هذا، تحاول جاهدة مُحاربة كل أشكال الفن، بوصفها لغوا وصناعة شيطانية من شأنها التحريض على الابتعاد عن الله. وإن حاول البعض التوفيق بين التحريم والتحليل، عبر الوقوف موقف الوسط، بالدعوة إلى ما يسمى "الفن النظيف" أو الخالي من أي فتنة مُمكنة.. لكن التشدد والتطرف دائما ما يجد سبيلا إلى الظهور بقوة مُدمرة، في السعي إلى ما يسميه، "تحطيم الأوثان". بل إنه لم يتطرق إلا القلة من الكتاب العرب إلى موضوع الصورة باعتبارها مفهوما جماليا، فقد ظلت شبه مُغيبة في الثقافة العربية، في ظل سطوة الشفوي والمسموع والمقروء "اقرأ باسم ربك". ولم يُنظر إليها إلا باعتبارها الأداة الأكثر سيطرة على النفوس والعقول. فتمت مُهاجمة الصورة، من منظور إيتيقي "أخلاقي" من قبل البعض. ليتمّ تغييب الصورة في الثقافة العربية، واقتصار الأمر على الخوف منها والرعب من التأثير الذي تقوم به علينا، غافلين عما تمتلكه من جلب لمعانٍ مُغايرة ومُتجددة. فيصير التعامل مع الصورة عربيا، أمرا مُتداعيا مُتذبذبا وترددا، مُقتصرا على الجانب الأخلاقي، الذي ظلت سجينته، وهو ما يعزز كل عملية عنف تجاه الصورة والفن عموما.
تجلى الأمر، مُؤخرا، في ذلك الشخص الذي

حطم المنحوتة التاريخية "التمثال الأثري" بمدينة سطيف الجزائرية، والتي يتجاوز عمرها مائة سنة، لم يأت فعله من عبث أو عن فراغ حاصل، ولا يمكن عدّ فعلته فعلا استثنائيا ومُنعزلا، فقد تم سابقا كسر رأس تمثال المعري وغيره من المنحوتات الفنية في دول عربية مُختلفة، والأشد من ذلك تحطيم التاريخ السوري عبر ما فعله تنظيم الدولة الإسلامية "داعش" من تحطيم كل الموروث السبئي- السوري والعراقي وغيره؛ فالحركات الدينية المُتشددة رأت دائما في الفن تهديدا لها، ليس بوصفه مُحرما بالأساس، بل لأنه يشكل أكبر أداة لتفنيد الخرافات وكسر عود السُلطة الدينية التي تخلقها تلك الحركات بتحريم التصاوير، مُستمدة لذلك على نصوص من الحديث، وفي تجاوز لنص القرآني الذي لا يذكر أي تحريم للتصاوير "التماثيل".

يحاول المُحطم صناعة الفرجة عن قصد، حتى يشد الانتباه إلى مُعتقده، إذ إنه وعن جهل مقصود، يعتمد على الصورة "المقاطع المسجلة" ليروج إلى مُعتقد يتأسس على مُعاداة الصورة، مدركة لكون قوتها تقع في كونها مُنفلتة من كل أشكال التحريم والتحطيم، لأنها تتخذ لنفسها أشكالا مُتعددة ومتنوعة، بدءا من العين البشرية وصولا إلى أدق الأشكال المنحوتة في الطبيعة. فكل ما يحاول القيام به هو حجبها قدر المُستطاع وطمسها إلى الحد الأكبر، أو السيطرة عليها وجعلها في خدمته أو مروجا لأشكال مُحددة منها. إذ ليست الصورة أبدا صناعة بشرية المقصود منها العبادة، بل إنها جزء من وعي البشر وشكل من أشكال إدراكهم للعالم بوصف صورا. وهو ما دفع الشعراء ونقاد الشعر للحديث عن "الصورة الشعرية"، كأنى بها لا تُعد انعكاسا أو تمثيلا أو تجسيدا، بل "الحقيقة والأصل". مما جعل الصورة الأيقونة تحمل قدسية بالمُقارنة مع باقي الصور الأخرى، لكونها "تشابه الموضوع من دون أن تكون منه. إنها ليست اعتباطية وإنما مُحفزة بتطابق في الحجم والشكل. فنحن نتعرف على القديس من خلال صورته الشخصية، لكن هذه الصورة تنضاف إلى عالم القداسة، وليست مُعطاة معه. إنها عمل فني"[8]. في بيوتنا بالمغرب، على سبيل المثال، كنا نضع تصاوير النبي إبراهيم ويوسف والإمام علي وغيرها، كنوع من التبرك، مثلما يضع المسيحي صور المسيح أو مريم العذراء.

بيعت مُؤخرا، صورة "السيد المسيح" لدافينشي بمبلغ ناهز 400 مليون دولار، كأعلى قيمة مادية يلقاها عمل تشكيلي على مر التاريخ. هذا بدون حساب القيمة اللامادية التي تحملها تلك الصورة من الناحية الميثولوجية والعقائدية وما تمثله من بُعد ديني عند أتباع الدين المسيحي، من حيث أنها "الصورة" المجسِّدة للسيد المسيح باعتباره المُخلص، وحامل ذنوب أتباعه ومزيل عنهم الشرور، مُخلصهم بهذا المعنى. فالقيمة اللامادية التي تحملها أي صورة دينية، الأيقونة خاصة بِعدّها حاملة لدلالات وأبعاد روحانية- عمل دافينشي يقع بين اللوحة والأيقونة- قد تصل حد التبرك بها وتقديسها بالقيمة عينها للذي تشابهه. فصورة المسيح تحمل بركاته وقدسيته وخلاص الأتباع، شأن هذا المُعتقد شأن صورة الكعبة المُعلقة على حيطان دور لمُسلمين يعتقدون أنها تدرأ الشياطين وتجلب الملائكة والبركة، أو تلك الأناشيد الدينية المُسجلة على شرائط وأجهزة رقمية. بل، إن صورة الحاكم السياسي "باعتباره ظل الله في الأرض" في بلدان عربية تعد مُقدسة. فالاعتقاد الديني يستطيع أن يجد له تمثّلات عدة غير دينية محضة.

حديثا عن الأيقونة فصورة مريم العذراء- مثلا- تدل على العذرية والعفة و"الشرف" والمحبة والإخلاص، بل إنها مُقدسة لدرجة ليست بقليلة بالمُقارنة مع صورة المسيح، إذ إن بعض الأتباع المسيحيين ليتذرعون بتمثالها وصورتها ويقدسونها أكثر من صورة المسيح عينها، إلى درجة أن جل أسماء الإناث- في أمريكا الشمالية- تحمل لقب ماريا "مريم".

ظهرت قبل أربع سنوات تقريبا، صورة مُركبة تعود "لميّا خليفة"، وهي إحدى الشخصيات الأكثر شهرة في مجال "البورن ستار" "نجوم الأفلام الإباحية"، فهذه "المُمثلة" بعد اعتزالها رسميا عن هذا الميدان الذي يشاهده مليارات "المُدمنين" عبر العالم، لم تجد وسيلة أكثر تعبيرا عن ذلك سوى أن تضع صورتها "وجهها" عبر اللعب بتقنيات برنامج الفوتوشوب، بدل صورة "وجه" السيدة العذراء مريم. لقد تحولت ميّا خليفة إلى أيقونة عالمية، تحولت إلى صورة يمكن أن نتعرف عليها أينما حللنا وارتحلنا، إنها مُنتشرة مثلما انتشرت صورة السيدة العذراء. تعمد خليفة إلى تبرئة نفسها من الماضي، عبر إعادة الاعتبار لعذريتها، عبر أن تلصق وجهها بجسد أم المسيح. إنها تضيف طابع القدسية إلى طابع المُتعة "لا فنية في الأفلام الإباحية" الذي انطبع على وجهها. لن نجد عملا فنيا سيلقى إقبالا ماديا عبر التاريخ مثلما تلقاه الأعمال الفنية ذات البُعد الديني، الأيقونات خاصة، لما تحمله من طابع تقديسي وبركات، فهي تحمل قيمة المُتعة والقيمة الفنية في الآن عينه، مما يجعلها مدعاة للتأمل وقابلة للتأويل، بالإضافة لكونها مُقدسة يستحيل المساس بها.

استطيقا الموت: أشكال موت الصورة

بما أنه يستحيل الانفكاك من سُلطة الصورة، فلا بد من تطويعها واستغلالها، لا بد من جعلها تخدم مصالحنا الذاتية والجماعية، لا بد من أن نجعل "شرها" في خدمتنا، وهذا ما سوف تقوم به أشهر الجماعات الدينية تطرفا. إذ لمْ تعد الصورة، اليوم، أداةَ خلق الحياة من لحظة مُقتنصة وميتة في الماضي، بل صارت- أيضا- أداة خلق الموت من الحياة والموت عينه.

تلعب اليوم الصور عبر التلفاز والإنترنت سندا قويا "للإرهابي" لتمرير "صور الموت"، عبر شكل جمالي مُبهِر، مُستعملا في ذلك أدوات ومُؤثرات بصرية عالية الجودة، تُبهر وتُفْتِن الناظرين وتخدعهم. الافتتان هنا، هو "قوة الإعلام المرئي، نظرا لوجود الأشخاص المُجردين إزاءه من وسائل التبعيد ومن استدراك النظر". والخداع هنا فكما يقول: "هو فقدان المُتفرجين لاستقلالهم الذاتي الفكري، وذلك في استسلامهم طوعا أو كرها إلى



حركة طالبان تدمر تماثيل بوذا الأفغانية عام 2001م

دينامية الصور الفيلمية، في حالة لا يشارك فيها الفكر"[8]. إن الإرهابي بات مستوعبا لكل هذا الأمر، فلم يعد هذا "الكائن" اللاإنساني، نفسه ذاك "الإنسان" القادم من الصحراء وتلابيبها، أو هو ذاك الذي يُحيي في الماضي حاضرا، بل أضحى يجيء من مدارس وجامعات ومُؤسسات "الدول المُتقدمة"، مُتشبعا "بالصورة" وثقافتها، فالأمر يرجع بقوة كبيرة، ولا شك في ذلك، إلى فاعلية الصورة العابرة للقارات- ما تقوم به الجماعات الإرهابية أنموذجا- صورة تستعين بالتواصل العَوْلَماتي، لبلوغها إلى الهدف/ الضحية "الأضحية". فقد بات اليوم مع تطور وسائل الاتصال من الصعب التحكم في انتقال الصورة، إذْ لم يعد هناك "الأنا" المركزية المُتحكمة في التواصل، بل لقد صار "كل عِلم الاتصال يفترض مركزية "الأنا" وتَحَكُّمه في ذاته بذاته"[9]. مما صار معه من الصعب حصر التنقل المعلوماتي والسيطرة عليه، ما أتاح للإرهابي فرصا سانحة للتوسع وبلوغ مُستَهْدَفين جُدد.

لقد تجاوزت الصورة، إذن، مسألة العنف، والتحريض على فعل جرائم، أو الانتساب إلى تيارات العنف، أو التأثير النفسي على الأطفال من خلال ألعاب الفيديو وغيرها ما يولد "صيرورة عنيف" أي مجموعة من الانفعالات النفسية العنيفة تجاه العالم الخارجي وخاصة عند الأطفال. فانتقلت إلى الشكل الأسمى والأقصى من العنف، إلى أبعد أطرافه، إلى أن تصير أداة "الإرهاب"، أو لنقل أداة في يد "الإرهاب"، العنف غير المُبرر، القائم على "الفناء" والموت من أجل الموت وقتل الآخر المُخالف. حيث يصير الخلاص هو الموت. موت الضحية وموت الجاني.

بثّت مجموعة من القنوات، وخاصة مواقع التواصل الاجتماعي الحديثة على الإنترنت، ومجموعة من المواقع الإليكترونية، صور القتل التي يصنعها "الإرهابي" المنطوي اليوم تحت لواء "الدولة الإسلامية في العراق والشام"- داعش كما يختصرها الإعلام- حيث يحضر فعل القتل "الموت" عبر أبشع حالاته داخل إطار cadre تصويري جمالي، خصصت له أحدث التقنيات، من آلات التصوير إلى المُؤثرات البصرية والصوتية. ما يجعل المُشاهد يدخل داخل دائرة الدراما التي تخلق تعاطفا حتى مع الجاني. وتجعل منه بطلا. إنها استطيقا الموت.

تجرأ جون بودريار على التعبير عن جماليات



لوحة المسيح - دافينشي

تدمير برجي مدينة مانهاتن Manhat-tan، الأمر الذي نشرناه على أنه هول مجززة إنسانية. إنني، يقول إدغار موران E. Morin: "أخفيت استطيقا "جمالية" هذه الصورة غير المُصدقة، التي رأيناها وأعدنا رؤيتها بهوس على الشاشات، لقد أخفيتها في الشعور الإيتيقي "الأخلاقي"، لكن إنه لأمر حقيقي، وجود استطيقا الكارثة في عرض spectacle هذين البرجين الضخمين المُفجرين، كأنه حلم، من قبل طائرتين ظهرتا فجأة من لامكان، من ثم استولت عليهما ألسنة اللهب لتنصهرا. تستعمل السينما و تخدع بجماليات الكارثة، لكن في خيال يصير واقعيا، وليس في الواقع réel مثلما وقع في الحادي عشر من سبتمبر 2011م".[10]فيصير البَشِع "القتل" جميلا. ويخلق الإرهابي تراجيديا تشبه النص الإغريقي القديم الذي يختلط فيه الرعب والشفقة. إلا أنه ينتج صورا تُغرّبُنا وتجعلنا نشفق على الجاني لا على الضحية.

لقد ظلت الجماليات على مر العصور ترى الفن هو الذي يحوّل الألم والموت إلى سعادة. أما حديثا فأفلام العنف، "تشعرنا في الآن نفسه بالشر والخير. الخير مُغلفا والشر أليفا"[11]. فإن كانت الحرب تجعلنا نصيح: "يا إلهي! كم هي الحرب جميلة"، فالصور التي بثها الإرهابي تجعلنا نصيح: "يا إلهي! كم هو الموت جميل". لقد تخطت صناعة الموت الحدود الاستطيقية ولم يعد المُشاهد يضع مسافة بينه وبين ما يراه. لم يعد بمقدوره أن يتخيل أن ذلك الفعل "القتل" مُجرد تمثيل "تشخيص"، لكي لا يُفزع ولا ينهض من نومه ليلا، بل صار يرى القتل "الموت" كفعل حقيقي من قبل أشخاص حقيقيين في حق آخرين حقيقيين عبر تقنيات السينمائي الماهر. عكس "السينما التي، مثلها مثل التراجيديا الإغريقية أو الدراما الإليزابيثية élis-abéthain أو الأدب، جعلوا من الرعب جماليا، رعب يفزعنا، لكن الوعي بكوننا مُتفرجين يجعل التعذيب أو الموت غير عنيف"[12].

"إن الموت، هو أولا وقبل كل شيء، صورة، وسيظل كذلك صورة"، كما أورد رجيس دوبري على لسان غاستون باشلار. وبعدما كانت "الصورة انتصار الحياة، انتصار مُنتزع من الموت ومُستحق منه"[13]، فقد باتت صناعة انتصار للموت انتصار مُنتزع من الحياة، فالإرهابي ينتزع حياة الآخر وضعه داخل فيلم مصور بالألوان وعالي الدقة، فَلَم يعد يستعين بتقنيات بالية وغير واضحة لإظهار قوته وعتاده، وتسلح واستعداد أتباعهم، بل إنه يُمسرح الموت يجعله جزءً من مشهد سينمائي. إنه يجعل الموت فنا. ويجعل الفن تعبيرا عن الموت. إنه يعيد المشهد إلى الخلف من حيث "وُلد الفن من رحم الموت". على عتبات المذابح والأضرحة والقبور.

إننا لسنا أمام مشهد من التمثيل حيث يقوم مجموعة من الأشخاص بتشخيص عرض مكتوب ومُؤلَّف. بل إننا نعيد إحياء معنى "التشخيص والتمثيل"، في اللغة الشعارئية، من حيث هو "تابوت فارغ يغطَّى بكفن لحظة الجنازة". فقد أعاد الإرهابي للتمثيل، وتخصيص طابعه القدسي والجنائزي، فيصير أمر "التمثيل" جليلا، ولا يؤتى لأي كان، فهو يحتاج لطهارة وإيمان قوي، ويحتاج لبراءة طفل، ونقائه وصفائه من الشوائب والذنوب، فنجد مجموعة من الفيديوهات تظهر أطفالا

يقدمون على عملية الذبح والقتل وتفجير الضحية. إنها "استطيقا الترهيب" كما يصفها بوريس غرويس Boris Groys، استطيقا تنتج العظيم السالب، العدمي، "العظيم (البهي Sublime)"، كما كتب أرنولد بيرليان Arnold Berlean، بأن "الإرهابي بجميع صوره يعتبر اليوم المبدأ المُؤسس للعظيم "للبهي".

إنها استطيقا تتفنن في إبداع ما يغيظ النفس ويدميها ويكدرها، ويؤجج فيها سورة الغل والغضب. استطيقا قوامها الشر المُطلق، والقبح المُطلق، والدمار المُطلق. إنها تشرعن اللاَّمشروع، وتعقلن اللاَّمعقول، وتؤبد الموت وتجعل منه الغاية القصوى[14]. فالإرهابي "الجهادي" يبحث عن الاستشهاد، إنه مُنتصر، سواء قتل أو قُتِل. إنه "ينتحر بجمال"، ويجعل من موته عملا فنيا، إنه يصنع "استطيقا التدمير". ويقدم نفسه قربانا، في حلة جمالية، إن لم نقل وحشية. قربانا للرب، يعيد الأذهان هنا لتلك الميثولوجيات القديمة التي تتحدث عن شعوب كانت تقدم أجسادها قربانا للإله، إلا إننا لم نعد نتحدث عن مذبح واحد، حيث يقدم الكل قرابينه، بل إن العالم ككل صار مذبحا، فالإرهابي يضرب في كل مكان، فتمتزج الضحية بالأضحية والمذبح.

إن جماليات الموت عند الإرهابي، تخرق الفكر الكانطي حول "الجمال"، وتدعونا إلى إعادة النظر في تلك الفكرة القائمة على إنكار أن الجمال قائم على أشكال الفهم العقلي والسلوك الأخلاقي. مع سطوة الإرهابي اليوم على الصورة لم يعد الجمال هو "ذلك الذي يُمتِع". إنه "يُرهِب" و"يُفزِع"، ولم يعد شيئا "مُشتركا بين الناس من دون وجود حاجة إلى مفهوم عقلي محدّد خاص حوله". ففي الوقت الذي الغرض من الفن حسب التحديد الكانطي، ورؤية ليوتار له، هو الإمساك بما لم يقل، والعبور من المرئي إلى "فينومينولوجيا المُدرك الحسي، شطر اللامرئي والجواني والمحايث". فإن الذهنية الإرهابية هي ذهنية الخلخلة والتدمير، فالحياة لا تعني سوى مرحلة عبور، وابتلاء- مصائب وعاهات وأمراض وحرمان- والغرض منه هو الترهيب والتعذيب "تنفيذ وعيد الرب في الأرض". وما التوظيف الاستطيقي للموت من قبله إلا القبض على ذهنية الآخر وخلخلتها.

ليس المُشكل في الرب، إذ هو مفهوم جمالي وتمثل إنساني خلاّق، لقد اعتبرت جل الميثولوجيات القديمة الرب في شكل إستطيقي "رب المُوسيقى ورب النحت وربة الجمال"، حتى إنها صنعت له تماثيلَ "عظيمة ومُبهرة وبهية". المشكل يقع في الذهنية الإرهابية المُتشبعة بدعوات التدمير والتخريب التي توحد الإله في تصور قاس وجبار وقهار، فيحولون العالم إلى "فوضى قبيحة" وبشعة.

الهوامش:

1 - كلايف بِل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013م، ص. 126.

2 - المرجع نفسه، ص. 127.

3 - سلامة موسى، تاريخ الفنون وأشهر الصور، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، كتاب الدوحة، عدد 2015/73، ص. 33.

4 - ر يجيس دوربي، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة 2، 2013م، ص. 9.

5 - راجع كتاب: ثروث عكاشة، تاريخ الفن.. التصوير الإسلامي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 1، 1977م، ص. 14.

6 - شاكر لعيبي، الفن الإسلامي والمسيحية العربية، دور المسيحيين العرب في تكوين الفن الإسلامي، رياض الريس للكتب والنشر، ط. 1، 2001م، ص. 169.

7 - ثروث عكاشة، م. م.، ص. 315.

A- ريجيس دوبري، م. م.، ص. 173

8 - G. Cohen-Seat et P. Fougeyrollas, L’action sur L’homme, Cinéma et T.V. Paris, éd. de Noël, 1961, p 47.

9 - جون ماري بيام، التلفزيون كما نتحدث عنه، ترجمة نصر الدين لعياضي، دار عيون، ط 1، 1993م، ص 96.

10 -Edgar Morin, sur L’esthétique, éd. Robert Laffont, Paris, 2016, p 27.

11 - Ibid, p 26.

12 - Ibid, p 27.

14 - ر يجيس دوربي، حياة الصورة وموتها، م. م.، ص 18.

15 - محمد الشيكر، الإرهاب وسؤال الاستطيقا، مجلة الموجة الثقافية، العدد السادس، 2016م، ص 33.



فن تشكيلي

الدفعة 60 تصوير - فنون جميلة الإسكندرية

الجزء الأول



ياسر عبد القوي

مصر

ماذا يشبه الدخول لمعرض الدفعة 60 قسم تصوير- كلية فنون جميلة الإسكندرية؟ هل يشبه اتباع الأرنب الأبيض لجحره والدخول لعالم "أليس" المسحور؟ كان الأرنب حاضرا بقوة كعنصر فني في الأعمال، أرانب بيضاء تتجول فيما يشبه سيرك بعالم أليس المسحور في لوحات إينور الراوي، وتعلو أذنيه رؤوس الشخصيات في لوحات مريم جمال حماد، أرانب نعم، وقطط ، الكثير من القطط، وغزلان وأفيال وحمير وحشية، وأسماك، وأثاث، وأدوات مطبخ، وكمبيوترات، وهواتف محمولة، وأشجار، وصحاري، وقبور، ومتاهات هندسية، وقطع شطرنج وما يشبه لقطات من ألعاب كمبيوتر وأخرى كأنها نسخة مُكثفة من رسوم فرانك ميللر، شرفات تطل على عوالم مُبهمة، وأخرى مألوفة، طلاسم ورموز من حضارات قديمة، وبورتريهات شخصية، الكثير من البورتريهات الشخصية، والبشر، تقريبا دائما البشر، كأنما هو عصر الرينسانس، حيث الجسم البشري هو البطل الأهم، وسيد العمل الفني دون منازع.

لكن روح الرينسانس ليست فقط الحاضرة، لا أكاد أستطيع تذكر مدرسة فنية أو تقنية ليست حاضرة بشكل أو بآخر في أعمال هؤلاء الفنانات والفنانين الشبان، كأنهم يستعرضون في أعمالهم كامل تاريخ الفن بكل الاكتشافات والابتكارات التقنية لفن التصوير، هل هذا ما شعر به المُستكشفون القدامى حينما كانوا يصلون لقارة جديدة؟ لأن ما قدمته هذه الدفعة هو حقيقة عالما إبداعيا شديد التنوع والثراء، ربما علينا أولا أن نجد معالم جغرافية بارزة تعيننا على استكشاف أبعاده:

1 - النزعة الإنسانية Humanism

ولد الرينسانس القديم حاملا روح النزعة الإنسانية، تاركا من خلفه عقلية العصور الوسطى المأسورة



في "المُؤسسية" خاصة تلك الدينية، حيث البشر مُجرد كومبارس يلعبون أدوارا ثانوية في الدراما الكونية الكبيرة التي تفوق إدراك البشر وأفعالهم، جاء الرينسانس ليضع الإنسان في مركز العالم، ويعتبره القيمة العليا الأسمى، فالجسد البشري هو النسبة الذهبية، والمعيار الذي يُقاس عليه الجمال والمثالية الفيزيائية، ووعي الإنسان هو وعي العالم، وأفعاله هي التي تشكل حركة التاريخ، ووجوده هو الوجود المحوري، هو سيد مصيره والمُتحكم فيه، وعليه جاء فن عصر النهضة ليمجد الوجود البشري في اللوحة الفنية، في رأيي أن مايكل أنجلو كان ذروة هذا الميل، فلا شيء في أغلب لوحاته سوى الأجساد البشرية، لا عناصر معمارية مُسيطرة، ولا مناظر طبيعية Landscapes تفصيلية، فقط الأجساد البشرية تتفاعل وتفعل وتتسيد مساحة العمل الفني، النظرة الأولى لأغلب أعمال فنانين دفعة 60 ستؤكد قطعيا انحيازهم للنزعة الإنسانية، فالعنصر البشري حاضر ومُتسيد في أغلب أعمالهم، حتى الأعمال التي لا تحتوي بشرا، نكاد نرى أشباحهم، نسمع أصواتهم، نكاد نقسم أنهم خرجوا من الكادر لتوهم، أو على وشك دخوله، كما في لوحات: إسراء عبد الرحيم، ومريم عوض، ونورهان حسني، إذا ما أردنا أن نُسمي بعض الأمثلة، لكن نظرة مُتعمقة قليلا ستظهر لنا أنها نزعة إنسانية مقلوبة، هذا ليس إنسان عصر النهضة المُتسيد على الكون، هذا إنسان عشرينيات القرن الـ21، الغارق في الوحدة والحيرة، نحن وحيدون جدا، نتواصل مع العشرات والمئات عبر وسائل التواصل الاجتماعي، لكننا في الحقيقة نحدث شاشات زجاجية تغطي لوحات إليكترونية، نحن حتى لا ننطق غالبا، فقط نطبع الحروف، علاقاتنا جوفاء، خاوية من أي دليل مادي، حتى ورق الخطابات القديم الذي يثبت للزمن أن علاقة ما قامت بين شخصين تبادلا حديثا، لم تعد موجودة، فقط إشارات كهربائية ستتلاشى فوريا، سطور مُحادثة ستختفي للأبد لو أزلت الـApplication عن جهازك.

أنت فقط، كإنسان، ذاكرتك، مشاعرك، هي الدليل الوحيد الباقي على تلك المُحادثات وتلك العلاقات عبر الفراغ الرقمي، تأثيرها عليك، هو التأثير الوحيد الذي تتركه على العالم، بشكل ما أنت العالم كله، أنت عالمك كله، أنت تلعب رقميا، ضد غرماء رقميين، في عوالم رقمية، أنت اللعبة كلها

في الحقيقة، أنت تغرق في المعلومات لدرجة العجز عن تصنيفها والتعامل معها وحتى تقييمها، أنت وحيد وسط الزحام، سيد عالم هو أنت فقط، محوره، لأنه لا يوجد به غيرك، النظرة المُحايدة الباردة لشاشة الهاتف في لوحة: ندى القاضي، حتى الموديل المُبتسمة بثقة، واقفة قوية بملابسها المُزركشة في لوحات: مينا متري، هي تقف وحيدة على خلفية مدينة صامتة، بلا حركة، كأنها خلفية مسرحية، لا تتفاعل سوى مع علامات المرور التي هي أكثر وسائل التواصل الإنساني تجريدا وحيادية.

2 - اللوحة مرآة الذات :

في الأسطورة الإغريقية، حينما رأى "نارسيس" وجهه مُنعكسا على صفحة الماء، وقع في حُب وجهه وهام بنفسه حتى الموت، لكن بالنسبة للفنان البورترية الشخصي ليس نرجسية، إنه العكس، إنه تأمل في أعماق النفس، إذا ما كانت اللوحة عموما هي صورة انعكاس العالم على وعي الفنان، فإن البورتريه الشخصي هو انعكاس الفنان على مرآة نفسه، إنه استكشاف لوعيه بذاته، بورتريهات "ماكس بيكمان" الشخصية العديدة لم تكن نرجسية، بل محاولة لاستكشاف الذات، جلبها إلى اللوحة، حيث تُطرح الأسئلة وتُتلقى الإجابات- أو ربما العكس- ربما الأمر أكثر منطقية حتى، إذا ما كان الإنسان وحيدا، إذا ما كان هو العنصر الأساس في عالمه، فمن الطبيعي أن يكون هو نفسه موضوعا لفنه، عدة فنانات تحديدا رسمن أنفسهن كموضوع لأعمالهن الفنية، وتلك شجاعة في الحقيقة، فحين يقول الفنان: هذا أنا، هكذا أرى نفسي في العالم، هكذا أرى نفسي في عالمي الشخصي، واضعا نفسه محورا للوحة، لا مُكنى عنه ولا مرموز له، تلك شجاعة ورغبة في مواجهة العالم، وتسجيل التفاعل معه، واختبار تفاعل الفنان نفسه- كموضوع للعمل الفني- مع المُتلقي، إنها محاولة لتجاوز العالم الشخصي لعوالم أخرى وتأكيد الوجود فيها .

3 - الثقافة التشكيلية:

كيف تعكس الحرية وجودها على العالم؟ بالتعدد والتنوع، ومن دون معرفة لا توجد حرية، فمن يعانون من ضيق الرؤية ومحدودية الأفق، يلتصقون دائما بالفقر المعرفي الذي لا يعرفون غيره، ومحدودية المعرفة هي أقوى أدوات القمع، وسط هذه المجموعة من الفنانين، ستجد- تقريبا- مثال على كل تقنية فنية ومدرسة أدائية عُرفت في فن التصوير، وبينما لا يتوقع عادة من مشروع تخرج أن يتجاوز استعراض القدرات التقنية، والمهارات الأدائية، فهؤلاء الفنانون الشباب امتلكوا من الطموح ما جعلهم يتجاوزون الاستعراض الأدائي للموقف الفني، فقدم أغلبهم ما يعتبر مشروعا فنيا ناضجا قابلا للتطوير والبناء عليه، هذا التنوع الواضح في تبني التقنيات الفنية والأدائية المُختلفة لا يأتي إلا من جيل فني مُثقف تشكيليا، بكل ما يحمله معنى الثقافة التشكيلية من وعي وتأثر وإعادة صياغة.

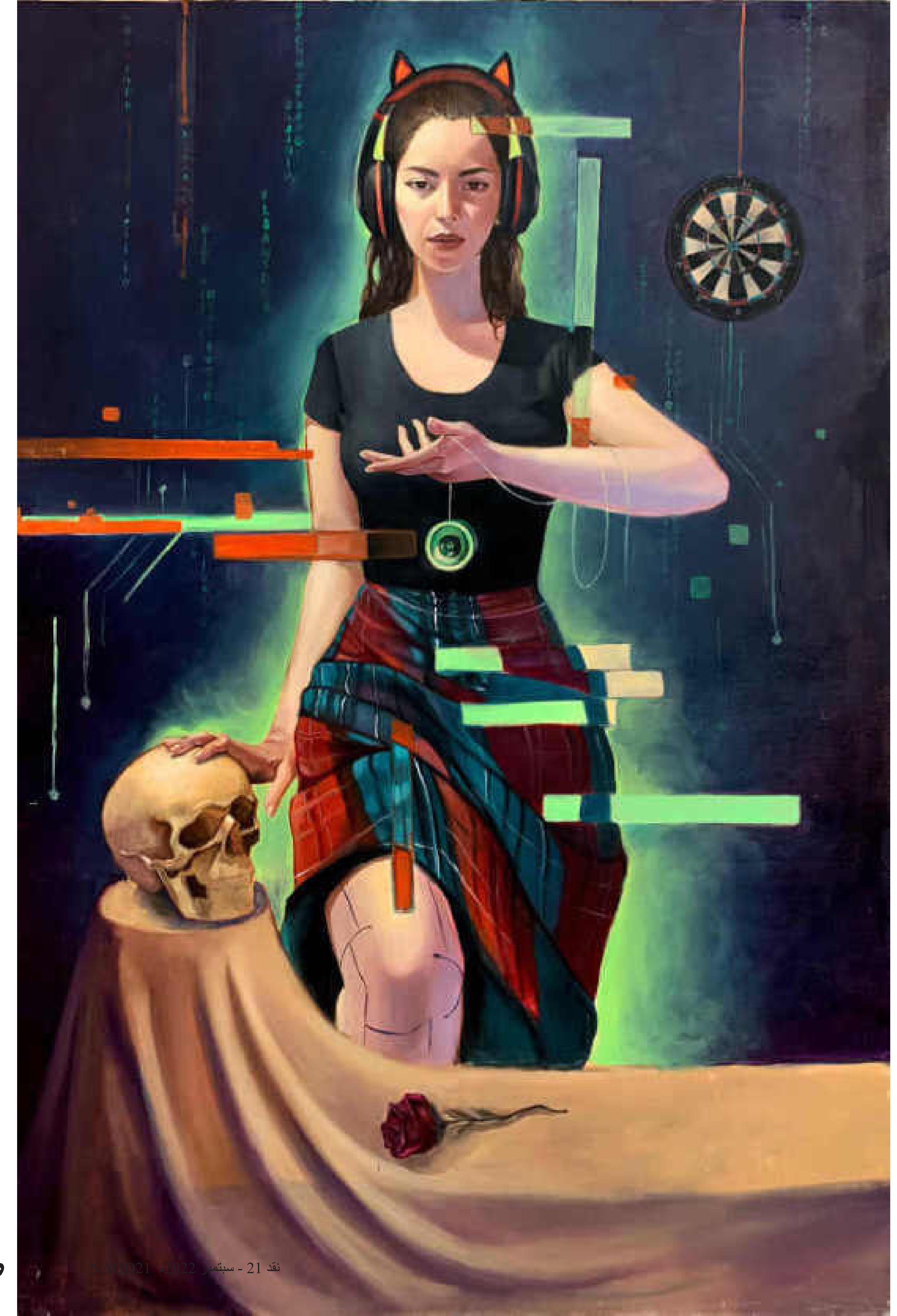
4 - استاتيكية التصميم:

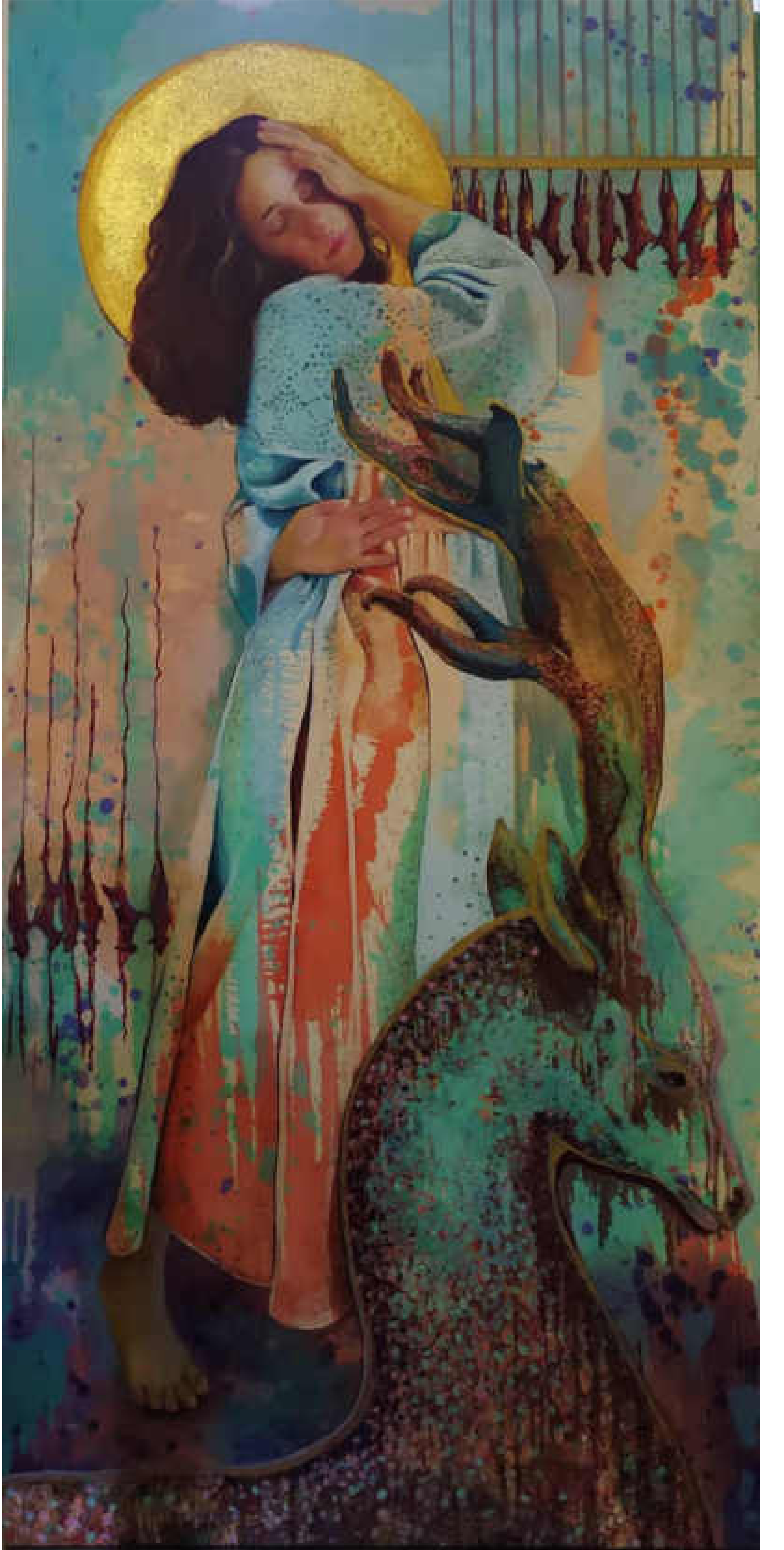
اختار أغلبهم اعتماد التصميم الاستاتيكي، القائم على الثبات لا الحركة، مما يعطي إحساسا بالصرحية والرسوخ، لكنه أيضا أسلوب "أمن" نوعا ما، فحين تثبت العناصر تكون إمكانية السيطرة على التصميم والحفاظ على اتزانه في أعلى حالاتها، العناصر غالبا مُؤطرة بـ Out line خفي، يحفظ كتلتها ويؤكدها في مواجهة الخلفية والعناصر الأخرى، وأحيانا ما يكون الفصل تاما بين العناصر والخلفية، فالشخوص والعناصر تعيش "أمام" الخلفية ولا تعيش "فيها"، وهو أسلوب كلاسيكي راسخ، وربما دلالة على جيل "عاقل" يحتاج لشيء من التهور والانفلات الأدائي.

بعد هذه المحاولة لرسم خريطة أولية لعالم دفعة 60، علينا أن نقدم الفنانين أنفسهم، لنلقي الضوء عليهم، وأنا لن أحمّل ضميري عبء إلقاء الضوء على عدد منهم من دون آخر، فما يستحقونه ليس أقل من منح كل منهم مساحته تحت الضوء، وأنا أختار عشوائيا من دون ترتيب مُحدد وسأتحدث عن أعمال بعضهم في هذا العدد، وأستأذن البقية في تأجيل استعراض أعمالهم للعدد أو الأعداد القادمة:

أ- ضحى جاد الكريم:

هذه الفنانة يصدح كل ما بلوحاتها "بالثقة"، العنصر الواحد المُتصدر للوحة، يتلقى كل الضوء والاهتمام، التصميم المبني على المُثلثات، حتى حركة الجسم تبقى في إطار صرحية العنصر الذي هو هنا الفنانة نفسها، التي اختارت أن تخوض العالم الرقمي ، وأقتبس من نصها التقديمي لمشروعها الفني: "في لحظة ما، في الحلم يدرك فيها المرء أنه في عالم غير واقعي، في هذه اللحظة يستطيع المرء أن يفعل ما يريد، يذهب إلى أي مكان، وأن يصير بطله الخارق . ولكن ماذا سيحدث إذا ما استطعنا إطالة هذه اللحظة قدر الإمكان؟".
الحقيقة أنها وجدت المُعادلة الصحيحة فنيا لهذا التشابه ما بين عالم الحلم والعالم الرقمي للألعاب الإليكترونية، مُستلهمة عناصر فنية وبصرية من رسوم الـGames، لكن من دون أن تسقط في فخ استنساخها والوقوع في تقليد الرسوم الرقمية والولع بها، وأقف هنا لبرهة مُؤكدا على تميز هذا الجيل من الفنانين الشباب، فبينما أغلب جيلهم يقع بسرعة في فخ استنساخ فنون الـ Games والأعمال المُنفذة رقميا، مكتفين بالتباهي بالقدرات التقنية- الاستثنائية في أحيان كثيرة- فإن فنانين دفعة 60 يبقون على ولائهم لعالم اللوحة التشكيلية، ولعل ضحى هي من أفضل الأمثلة، فهي جلبت من عالم الفنون الرقمية العناصر التي تخدم موضوعها الفني من دون الوقوع في غواية الـIllustration، بل وطوعت هذه العناصر للتقنيات الأدائية للتصوير الزيتي، وامتلاكها الواضح للمهارات الفنية، التي أجادت استخدامها والتعبير بها، فقليلون هم من يدركون أن حركة اليد والقدم لا تقل قوة تعبيرية عن تعبير الوجه البشري، وهو ما استعملته بنجاح واضح.





ب- حنان رمضان:

كأنما الشخوص في لوحاتها تعيش وسط عاصفة، هذا موضوع قاسٍ حقيقة، الحيوان المقتول أو المُضحى به، المقتول في دموية واضحة لدرجة الصدمة، الحيوان الذي ربما هو "طوطم" رمزي للشخصية التي تجلس، أو تقف هادئة بوجه مُتصنع محاولا إخفاء مشاعرها الحقيقة، بينما الكائن المقتول حاضر بكل كتلته وعلاقته البصرية والتشكيلية بالجسم البشري، الذي عن أقصى حدوده ينتهي هذا الهدوء، لتعصف باللوحة زوبعة من الألوان وحركة الفرشاة ونثر الشفافيات اللونية في عشوائية ظاهرية، الأجسام هنا مُؤطرة فعلا بخط خارجي- Outline واضح ومُؤكد، لكنه لا يعزلها عن الخلفية، هي لا تعيش أمامها، بل فيها، هي تقف أو تجلس راسخة مُستقرة وسط هذه العاصفة اللونية التي تتداخل مع العناصر وتتدفق من حولها وأمامها، لكن حتى سكون الجسم هو وهمي، فالجسم دائما على وشك الحركة، شرع فيها أو يكاد ينهيها، وهي لا تثقل الشخص الرئيس في اللوحة بالتلوين، وجوده مُتحقق ومُكتمل عبر الخط الخارجي، المساحة اللونية المُصمتة القوية في جزئية من الثياب، الدراسة الأكاديمية التفصيلية لطيات القماش في مواجهة عشوائية وعاصفة تلوين الخلفية، بل وحتى "بالتذهيب" المُستخدم بأناقة ونجاح، إنها تعرف تماما كيف تبرز عناصرها الرئيسية، وأي جزء منها يصبح محور النظر، وكيف تضع أجزاء من نفس العنصر البطل في مستوى تالٍ أبعد، إنها سيدة مساحة لوحتها تماما، وتلك مهارة قد تحتاج لسنوات لامتلاكها، لكنها تبدأ بها!



جـ - شهد فريد:

أعتقد أنه يجب على الفنان احترام الخام الذي ينفذ به العمل الفني، ومن أساسيات احترام الخامة، إدراك أبعادها وإمكانياتها، حتى تلك التي تقع عند أقصى حدود قدرات هذه الخامة، وحينما نخفف الألوان الزيتية بالوسيط لإذابة كثافتها الطبيعية إيصالا لها لحالة اللون الشفاف الشبيهة بالألوان المائية، فإنها تعكس حسا دراميا قويا، تعطي إحساسا مأساويا تقريبا بالنقص وعدم الاكتمال، بالانكسار والهزيمة، بغض النظر عما سنرسمه بهذه الألوان الشفافة، في أعمال الفنانة شهد فريد، يوجد شيء طفولي لا يمكن تجاهله، لكنها طفولة مأساوية، إنها كرسوم لقصة أطفال تعيسة ومُظلمة، ضربات الفرشاة الطويلة المُتداخلة، سيولة الألوان التي توظف لخلق إحساس بالعمق، بالضوء والظل، بانعكاس سطح الماء، عالم كامل سيال، كأنما في اللحظات الأولى لذوبانه وتلاشيه واختفائه للعدم، الألوان ليست زاهية بل مُلتهبة، كأنما هي أثر باقٍ من ألوان زالت بكارثة مجهولة، وجه الموديل ليس متوردا، بل مُلتهبا، كأنما تعرضت للإيذاء، أو أنهت نوبة بكاء طويلة، المسحة الخفيفة من الرسوم الكارتونية اليابانية، في اتساع العينين وتكور الوجه تخلق تعاطفا فوريا مع الحالة الطفولية في هذا العالم المُمزق، الجميل هنا هو تحقيق هذا الحس بالتمزق والتلاشي عبر الأداء اللوني، اختيار الألوان الشفافة، وتركها تعطي إيحاء بالسيولة وزوال السيطرة، واضمحلال العالم نفسه، العناصر الوحيدة المُؤكدة لونيا هي حيوانات الأوراجامي الورقية الهشة بطبيعتها، وأكواخ العصافير الخاوية، حتى ما هو راسخ وقوي لونيا، هو رمز واضح للهشاشة والاضمحلال، وهي أيضا تسيل وتذوب، تعبير رائع بالتقنية عن الحالة الشعورية.

د - عمر نفادي:

إنها تبدو كصفحة في قصة، لوحة عمر نفادي، بخلفيتها الحمراء المُلتهبة وأربع شخصيات بشرية مُحملة بالدراما، مع حيوان خيالي يبدو كأنه يستطيع التحدث، أنا أريد أن أقرأ هذه القصة، أريد أن أرى الصفحات السابقة عليها، والصفحات اللاحقة، إلى هذه الدرجة هي قوة التأثير الدرامي لعمل عمر نفادي، ستقف تتأملها وتتخيل قصة كاملة، وكلما تأملت المزيد من التفاصيل، تضيف أو تحذف أجزاء منها وأعدك أنك ستستمر تحكيها لنفسك بعد ذهابك بعيدا عن اللوحة، الخلفية الحمراء المتوهجة، عمر نفادي يرسم بالحذف لا بالإضافة، الأحمر القوي هنا يصبح الفراغ والمساحات الفاتحة اللون- أو التي يبدو كأنما ترك قماش الرسم فيها من دون تلوين- هي ذروة اللون في اللوحة، المساحات الداكنة الثرية بالملامس وبالدراسة الأكاديمية للخامات تؤطر وجود العناصر في مواجهة حريق الخلفية المتوهجة، الوجوه البشرية الشبحية المُتكررة والمرسومة بالحذف "كشط أو مسح اللون" في ثلث اللوحة الأسفل تؤكد الفصل ما بين الخلفية وعناصر المُقدمة، وتمنح للخلفية البُعد الدرامي المطلوب، كأنها علامة استفهام كبيرة تؤكد "قصصية" العمل الفني، التعبيرات الدرامية على وجوه الشخصيات، وفي حركة أجسادهم، استلهام تقنيات "الكوميكس"- وهو فن تشكيلي حقيقي- يعطي للوحة كلها طزاجة و تميزا خاصا.



هـ - فاطمة الزهراء جمال:

عادة لا يتلقى السطح المرسوم عليه الكثير من الحُب، غالبا لا يتلقى أي حُب على الإطلاق، خاصة إذا ما كان سطحا خشبيا، فملمسه ليس مُناسبا للتلوين الزيتي، والنقش الطبيعي له يفرض نفسه ويسيطر بصريا بحس زخرفي، إنه ببساطة يضعك في مُنافسة قاسية، أن ترسم شيئا أجمل وأكثر إثارة بصريا مما قدمته الطبيعة، لكن الفن هو إعادة النظر إلى الأشياء بأعين جديدة دائما، ورؤية الخاص والمُميز في الاعتيادي والشائع.

اختيار فاطمة الزهراء أن تحول نقوش الخشب الطبيعية لخلفية للوحاتها، وتحول نقوشه الطبيعية لخطوط تضاريسية في عملها، فتدمجها داخل تصميمها، وتوظفها منها كعنصر من عناصر العمل الفني، لهو اختيار فني شجاع حقيقة، وهي تروض السطح الخشبي بطريقتين مُختلفتين: تفكك مساحته إلى مساحات أصغر مُقللة من حدة سيطرة خطوط ألياف الخشب، لكن من دون طمسها، والثاني هو استخدام شفافيات لونية لتحويل مُسطح الخشب لمستويات مُتعددة في المنظور، وبينما تختار مكان عناصرها في اللوحة، تجعل من الأشكال الدائرية العضوية لألياف الخشب عناصر إضافية في التصميم، كأنها رسمت له خصيصا، وهي تفعل ذلك عبر "بالتة" لونية شديدة الزهد والتقشف، الأسود والأبيض ودرجات امتزاجهما، بينما تستغل الدرجات اللونية الطبيعية للخشب كمكون لوني إضافي، يؤكد تلك الحالة "السحرية" للعمل الفني، والتي تليق تماما بطائر له علاقة قوية بالتراث السحري والأسطوري.



و - نورهان محمود مجاهد:

تشبه لوحات نورهان دفتر الاسكتشات، تحديدا تذكرني بدفاتر الجزائر للفنان الفرنسي "ديلاكروا"، أتخيل أنه لو بُعث لزمننا الحالي، لكانت دفاتره شبيهة بهذا، الاستعمال الأنيق القوي للديكوباج في الخلفية من دون الوقوع في فخ الزخرفة، الشخوص تبدو مُنفصلة عمدا عن الخلفية، مُنفصلة على مستوى الخامة وعلى مستوى التلوين، بل أكاد أراها تلقي ظلالا باهتة على تلك الخلفيات، نازعة عنها أي عمق منظوري ومحولة إياها إلى خلفية "مسرحية" للحياة التي تحدث أمامها، كأنما العالم أبعاد أو أزمنة مُختلفة تسرى أمام بعضها البعض، لا تختلط إلا كما تختلط الظلال المُختلفة، للوحات شفافة صدف أن وضعت في منظور بصري واحد ولو للحظة، التلوين الذي يجمع بين الإحساس الباستيلي والمائي يؤكد هذه اللايقينية واللاتحقق التي تغلف الأعمال كلها، نجحت نورهان في خلق عالم تشكيلي خاص، له قوانين في ذاته.





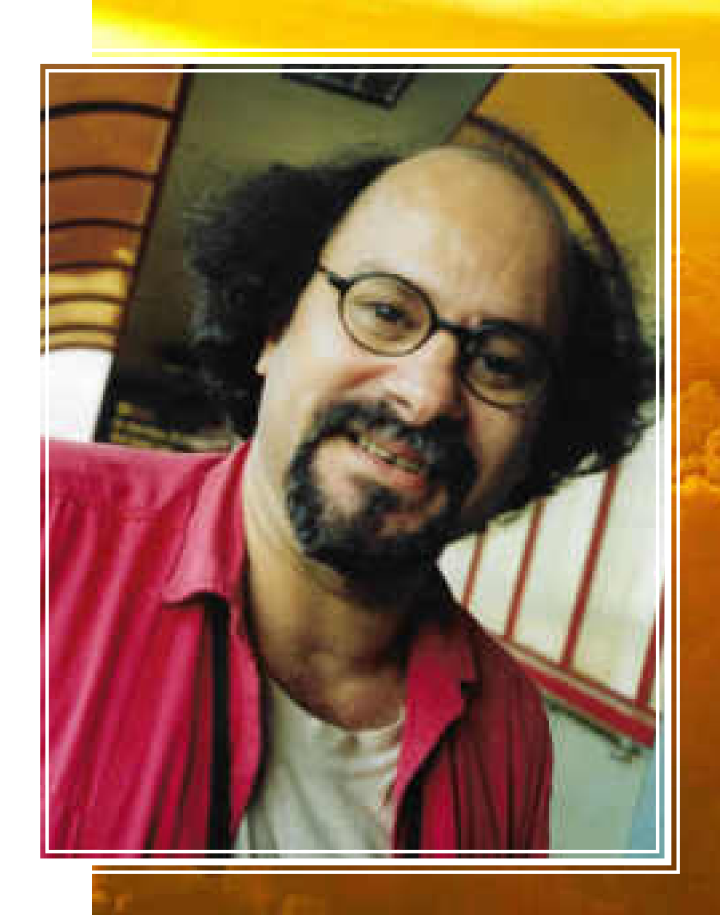
في معية الفنان التشكيلي علي سعيد و د/ هويدا السباعي أستاذة الدفعة ، والفنـان / حسن وصفي نقيب التشكيليين بالإسكندرية

دراسة

مسرح

في التقنيات المسرحية

الجزء الخامس



حازم كمال الدين

العراق / بلجيكا

القسم الأول:

في الحلقات الماضية اشتغلت على تأثير المنفى بالفنان والتأويل الذي اشتغل عليه الفنان.

الآن في هذه الحلقة أجدني عائدا للحديث عن فن التمثيل، وبشكل خاص عن الحركة واللغة. ففي أوروبا، وبلجيكا تحديدا، يتم التفريق بصرامة ما بين مسرح الحركة "غالبا ما يسمى الرقص المُعاصر"، ومسرح الحوار أو اللغة "فيربال"، لكن هوية المنفي الشرقية لا تأبى الفصل ما بين الكلمة والحركة، وترى أن منشأ الاثنين واحد ودوافعهما واحدة. لن أضيّعك باستنتاجات مُسبقة، إنما سأضع حصيلة تفاعلية بين الفنان الشرقي "صاحب السطور"، والدراماتورج الغربي "إلزه هايب". كيف ينظر كل منّا إلى التجربة.

لماذا مسرح الحركة؟

إلزه هايب Ilse Heip دراماتورج المُحترف 1994- 1998م:

مُنذ عام 1994م يُطرح علينا السؤال التالي: لماذا ندمج في عروضنا المسرحية الجسد مع نصوص منطوقة؟ ومنشأ هذا السؤال هو الاعتقاد السائد أن الحركة "اللا تشخيصية" تعيق التركيز على النص والعكس بالعكس.

لاحقا سأعود إلى هذه الإشكالية.

أولا: أود أن أجيب عن تساؤل يوحي بأن الكثير من المسرحيين يفصلون الحركة عن الكلمة.

نحن نختبر في محترف صحراء 93 تشابها قويّا بين الاثنين، وذلك لأننا نوجّه تركيزنا على منشأ الحركة والكلمة، أو بالأحرى المنشأ الجسدي للحوار.

إنّ منشأ الكلمات هو أصوات أخذت عبر التاريخ شكلا ومحتوى لجعل الرغبة بالتواصل بين الإنسان والآخر مُمكنة.

ولا يخفى علينا أن الأصوات تتكوّن داخل الجسد من خلال الذبذبات، وهي بهذا المعنى نشاط جسدي خالص. الحركة أيضا نشاط جسدي خالص، بيد أنّ الكثير من

حركاتنا اليوم تأخذ بعدا إيمائيا- تصويريا/ تشخيصيا- بسبب الحاجة للتواصل أيضا.
في هذا السياق ثمّة علاقة بين الكلمة والحركة، وهي علاقة متنوعة. الكلمات كلام وتدوين، والحركات إيماء وتشخيص. إنّها كودات "علامات" تعمّق التواصل بين البشر.
الكلمات والحركات الإيمائية نشأت في ظروف اجتماعية وتاريخية لكي تلعب دور المُترجم لانفعالاتنا وإدراكاتنا الغريزية، ولكن بطريقة تشخيصية.
الكلمة هي تعبير عن مفهوم اجتماعي، عن صورة، عن فكرة، عن شعور.. إلخ. الإشارة أو الإيماءة تمتلك ذات الوظيفة. ولهذا نحن لا نرى في هذا السياق اختلافا ما بين مسرح النص ومسرح الحركة. كل من النمطين يترجمان مفاهيم اجتماعية.
يمكن للمرء أن يدّعي أنّ الحركة أكثر تجريدا من الكلمة. وفي جزء من هذا الادعاء بعض الصواب. بيد أن الحقيقة هي أنّ حوار الإنسان المنطوق لا يزيد عن 30% من مُجمل عملية التواصل. أما الجزء الأكبر من العملية 70% فمصدرها أنواع مُختلفة من الحركة.
لأن فرقتنا تضع المفاهيم الاجتماعية والتاريخية في سؤال- تاريخنا بربري كما يقول كارل ماركس- نحاول في بحثنا المسرحي تشريح أو العمل ضد هذه المفاهيم.
بناء على ذلك فنحن ندافع عن الوحدة الكلية للكائن البشري عن طريق وضع الكودات في سؤال خارج الحقول السائدة لهذه المفاهيم. ولهذا يوّجه مُخرجنا حازم كمال الدين جلّ عمله على المُعايشة الحسيّة والجسدية التي تنشأ عن طريق الارتجالات. تتضح ملامح النص من خلال الحركة، من خلال مُعايشة المُمثل لمُختلف احتمالات الحركة. بهذه الطريقة تأخذ الكلمات بُعدا تجريديا. الكلمات ليست تصويرا للمفاهيم المعروفة. ومن هنا نعود إلى السؤال الذي بدأنا به: لماذا ندمج الحركة بالكلام في أعمالنا المسرحية، وبخاصة الرأي القائل إن الحركة تُشتت وحدة النص وبالعكس.
في صحراء 93 يتم التعامل مع النص بطريقة لا أرثودوكسية. بالنظر إلى أن حازم كمال ا لد ين والمُمثلين يبحثون بعيدا عن التصوير والتشخيص، يكتسب النص بُعدا آخر من خلال الحركة، التي لا تتبع النص بالضرورة. وهذا في الحقيقة خيار واعٍ. النص يعتبر حاله في هذا حال الحركة أحدَ سياقات المُعايشة المسرحية. وبهذا يمكن للمُشاهد أن يعايش أعمال صحراء 93 كما يعايش مُستمع ما كونسرت مُوسيقي، أو كما ينظر مُشاهد إلى لوحة تجريدية. ونحن لدينا الخبرة أن جزء من المُشاهدين مُستعد للنظر إلى أعمالنا المسرحية من دون أحكام مبنية على الكودات المسرحية المعروفة، بل باعتبارها تجارب قائمة بذاتها.
إنّ تجريد النص من سُلطة المحتوى هو فعل واعٍ في عمل الفرقة، لأنّنا، كما سبق لنا القول: نعمل خارج الحقل المعروف بمضامينه الاجتماعية والتاريخية. في الغرب تمت عملية بناء المسرح وتطوير جزء كبير منه بناء على مواصلة أو مُهاجمة التقاليد المسرحية المتوارثة من جيل إلى جيل. حاليا لدينا أرشيف زاخر بالنصوص والنظريات المسرحية التي ما زال بالإمكان أن ننهل منها. ولكن في الحقيقة علينا الاعتراف أنّ المسرح هو وسيلة اتصال سريعة الزوال. فبعد نهاية العرض يختفي الجزء الأساسي من العرض المسرحي.
في ذات الوقت فإنّ التاريخ الحقيقي للمسرح هو تاريخ العرض. النص هو جزء مما تبقى من تاريخ العرض المسرحي. ولكن ما حدث في التاريخ هو أن النظريات حول المسرح شُيّدت بناء على ما أمكن إدراكه مما تبقى من الحادث المسرحي الحي: نصوص،



مسرحية : دماغ في عجيزة

بحوث، معلومات حول المُمثلين وحول صانعي العرض، خلفيات نص مسرحي ما أو الظروف التي قدمت فيها مسرحية ما.. إلخ. ولم تشيّد تلك النظريات على ميكانيزمات الحدث المسرحي الداخلية. وبهذا فقد بنيت مُحاججات معكوسة. بدلا من أن يكون تاريخ المسرح هو تاريخ الحدث المسرحي أصبح تاريخ المسرح هو تاريخ الوثيقة "النص". بدلا من أن تكون المرحلة الإبداعية أو مرحلة الخلق مُؤسسة على الارتجال الذي ينمو من خلاله العرض المسرحي، يشيّد الفنان المسرحي اليوم بنيان عرضه المسرحي بطريقة عقلانية تستمد قوتها من الوثيقة.

عندما نشأ المسرح لم يكن ثمّة نص. وقبل أن يظهر تاريخ النص المسرحي كان العرض بمثابة مواكب دينية، وتمجيدات جنسية تطهيرية، وطقوس ديونيزيوسية، واحتفالات خمرية. فقط حينما ظهر النص الأوّل ابتدأ الإنسان بتشريع اللا قداسة وتجريد المسرح من أصالته أو قوته البدائية.

صحراء 93 تسعى للعودة إلى الأصالة والبحث من خلالها، دون أن تتجاهل التطور البشري. ما نحاول أن نفعله هو توجيه المراحل العملية الإبداعية نحو الحواس والغرائز وطاقة المُمثل، لا أن نترك العمل لهيمنة العقل. ولذلك فإن نصوصنا هي بالأحرى وسائل لتحقيق التفاعل بين المُخرج، والمُمثل، والفضاء وبقية العناصر أثناء البروفات، ولاحقا بين المُمثل، والفضاء، والمُوسيقى أثناء العرض ومع الجمهور. إنّ هذا التفاعل الكيمياوي هو الذي يخلق المسرح.

حازم يكتب ما يلي:

مُنذ زمن بعيد يعامل الجمهور باعتباره مُتلقٍ سلبي. هذا يعني أنّ الجمهور يستقبل ما يريد العرض أن يقوله بطريقة يتساوى فيها جميع أفراد الجمهور، جميع من يجلس في الصالة، أمام عرض مسرحي يقول لهم شيئا واحدا: حكاية واحدة، أو زاوية نظر واحدة، أو ديكور وإضاءة واحدة. الجميع يرى وجه المُمثل أو بروفيله، ولا أحد يرى قفا المُمثل في اللحظة التي يرى فيها آخر مُقدمته.

إن مثل هذه العروض تذكرني بسياسة القطيع!

لقد سيقت شعوبنا كجماعات- أو قطعان بالأحرى- إلى شيء ما. جماعات يسوقها ديكتاتور واحد. جماعات تتبع حزبا واحدا، شاعرا واحدا، مُخرجا واحدا، واحدا، واحدا، واحدا... لم أعد أؤمن بهذا النوع من السُلطة!

الالتباس والتنوّع في العرض المسرحي، وفي الحياة بشكل عام، هما شعاري. إنّ ما يراه أحد الحاضرين في المشهد يراه الثاني بطريقة أخرى، ومن زاوية مُختلفة،



مسرحية : دماغ في عجيزة

زمانية، ومكانية ونفسية. بحيث أحاول أن يخرج كل واحد من الجمهور من مسرحيتي بتأويل لا علاقة له بتأويل الآخر.
العمل مع النص يتم وفقا لهذه الطريقة، طريقة علاقات اللا سُلطة. وللحقيقة لم يتم التعامل أبدا مع نص جاهز في الفرقة إلا مرة واحدة في مسرحية "القتلة" للكاتب العراقي المفقود كاظم الخالدي. في بقية العروض المسرحية لجأ حازم كمال الدين على الدوام لاستخدام نصوصه نفسها. إنّ سبب اختيار حازم كمال الدين لنصوصه هو أنّها تساعد في تنمية حرية المُمثل في الاختلاف وتدريبه على إثارة مُختلف الأسئلة حول النص حتى الجارحة منها. لكن هذا لا يعني أننا نتعامل مع النص من دون احترام. لا، نحن نتعامل مع النص باحترام، لكن المُؤلف في أعراف صحراء 93، وعلى العكس من بقية الفرق المسرحية، ليس شخصية محورية في العمل. إنّ صحراء 93 لا تؤمن برسالة يجب أن تصل إلى الجمهور.
المُمثل، أو المُمثل/ الراقص يلعب الدور المركزي في عمل فرقتنا. لأنّه هو من يسمح بنشوء الحدث. ولأجل تقوية حضوره يتمّ العمل مع التحليل الحركي وحيوية الحركة. وليس مُهما هنا أن تكون مصادر الحركة قادمة من الأساليب الحركية المسرحية أو من الرقص أو من الطقوس أو من الرياضة. لأجل تطوير البحث الجسدي المسرحي لم نتعامل في مسرحية "دماغ في عجيزة" مع نص ما. ولكننا انطلقنا من مُعطى ما. والمُعطى الـ"ما" له نفس الدور الذي يلعبه نص كلامي، مُوسيقي، أو تشكيلي. ولكن عبر التعامل التجريدي مع ذلك المُعطى استطاع المُشاهد أن يخلق تأويله الخاص للعرض الذي يختلف عن تأويل المُشاهد الذي يشاطره مقعدا آخر في مكان العرض. مثال على ذلك هو التأويل الذي ساقته الكاتبة البلجيكية المعروفة آن بروفوست (An Provoost):
سيمضي بعض الوقت قبل أن تُدرك ما يحدث، كما أنّ البروجرام الموزع على المُشاهدين لا يساعدك في العثور على الطريق الصواب. بيد أنّ "دماغ في عجيزة" لا تقدم لنا حكاية. إنّها تأويل للحظة وصل وفصل بين حالتين. إنّها انعكاس للشعور، انعكاس لأبدية الصراع، للتعب الذي يستنزفك والإعياء، وفوق ذلك الإدمان على ذلك الاستنزاف والإعياء.
لكي نتعمق بكيفية مسرحة الجسد أود أن أسترسل بالحديث عن "دماغ في عجيزة". في هذه المسرحية يستطيع المرء أن يفرّق بين عدد من المنظومات المسرحية. كأساس كان الرقص، وإلى جانبه عناصر مُستقاة من مسرح الحركة، مثل الحيوية الحركية والإعراب الحركي. هذه الأنظمة الحركية لا تعتبر عوامل مُساعدة، وإنّما


مسرحية : دماغ في عجيزة

كهدف قائم بذاته. فهذه الأنظمة تخضع لتطوير بنيوي داخلي، تخضع للتوليف مع أنظمة أخرى، تتمسرح، حتى تنتج كعرض مسرحي، العرض المسرحي المُؤقت.

أنجزنا أساس العمل لمسرحية "دماغ في عجيزة" بناء على المبادئ الحركية التي تمتلكها مُمثلتين، وقد كانتا تمتلكان نمطين من الرقص. بناء على دراسة هذين النمطين تمّ اختيار الحالة الأفقية لمسرحة القواعد التي تمتلكها هيلدا دو كلرك- مُختصة بالرقص الشرقي- وخيرترا دلفا- مُختصة بالرقص من جنوب إفريقيا- وقد كان شغل حازم الشاغل هو البحث لإبراز عناصر التناقض في نمطي الرقص، حيث ينوي القيام بتكوين ثيمات درامية مُؤسسة على التناقض والنمو الدرامي.

لأجل تعميق التناقض الدرامي سمح المُخرج للرقص الشرقي ولمبادئ الحيوية الحركية أن يتفاعلا تفاعلا كيمياويا ولكي يتّحدا مع بعضهما البعض، بينما ترك الرقص الجنوب إفريقي يعيد تركيب عناصره في ظلال مبادئ الإعراب الحركي. وبناء على هذه الأسس تمت حياكة الشخصيات الحركية بعد أن أضيفت أيضا مبادئ حركية أخرى كمثل الألعاب الأكروباتية وطرق إيقاظ الحالات النفسية في الجسد، بحيث يتمسرح الجسد أكثر.

"دماغ في عجيزة" هي المسرحية الوحيدة التي أُنجزت بدون نص. وقد كانت تلك رحلة بحث جسدية تسعى لخلق المُعايشة الحسية الغريزية للمُمثل. وفي الحقيقة إنّ عمل حازم كمال الدين مع النص لا يخرج عن هذه الطريقة. ليس محتويات النص فقط هي التي يراها المُخرج ويمنحها للمُمثلين، وإنّما كذلك عناصر غنية خفية أخرى للنص: أصوات، إيقاعات، حيوية، تفاعل،.. إلخ. وهو يقوم بذلك بطريقة تقارن مع لا نهائية التنويعات التي يختزنها الجسد.

يبدو الأمر كالتالي: حتى عندما تقوم الفرقة بتقديم عرض أساسه نص ما، يحصل المُشاهد على فسحة واسعة لبناء حكايته الخاصة به. لا بل أكثر من ذلك، إن المُشاهد الذي يحاول أن يركز على مُتابعة الحكاية، لن يتابع سوى غابة من الألغاز. أما من يترك مُتابعة النص، فسيكتشف شمولية العرض المسرحي وسيتمكن من مُعايشة التجربة.

لماذا مسرح الحركة؟

حازم كمال الدين 1998م:

يلاحظ الأستاذ "محمد عبد الهادي"، وهو أستاذ مادة التمثيل في معهد القاهرة المسرحي وذو خبرة طويلة في الإخراج والتمثيل المسرحيين، وسبق له أن عاش ودرس لسنين طويلة في هولندا، يلاحظ أن المسرح في الغرب لم تعد له وظيفة حقيقية، ويشعر أن الحكومات تزوده بمنح مالية بسبب الخجل من إلغائه لا أكثر! وقد سألني صراحة إبّان زيارتي القاهرة عام 1997م:

هل تعتقد أن ثمّة مسرح بعد 100 عام؟

في بلجيكا يلاحظ مُخرج مسرحي كبير أن جمهور الفيديو والتليفزيون والكومبيوتر في ازدياد يتناقض مع تناقص جمهور المسرح والسينما. أما الشباب الأوروبي

فنحن جميعا نعترف أنّه ينقاد يوما إثر يوم إلى المُوسيقى الصاخبة Hard music، والأديان الغرائبية، والمُخدرات.
ماذا يعني ذلك؟
احتجاج على السيطرة شبه المُطلقة للتقنيات العقلية على حساب تراجع تطور الإحساس والأحاسيس الجسدية؟ الرغبة في إلغاء وظيفة العقل للوصول إلى شكل من أشكال التجلّي أو الوجد Trance؟ الرغبة في تحرير الجسد من عبوديته للعقل؟ البحث عن خلاص روحي؟ وهل علينا الاعتراف بسلبية استعباد العقل للعواطف والجسد؟ هل تكمن العلّة في تراجع مُريدي المسرح لأنّ الناس أصبحوا استهلاكيين؟ لأنّ المسرح لم يعد صالحا لعصرنا؟ هل لأنّ المسرح يموت كما ماتت من قبله الملحمة كنوع فني؟ أم هل أنّ المسرح فن خالد يأخذ أشكالا أخرى تناسب التطور البشري؟
وإذا قلنا جدلا: نعم، المسرح فن خالد. فكيف، ولماذا هو في طور الاحتضار؟
إذا ما تعاملنا مع سلاح النقد بموضوعية خارج الموضة الثقافية ومصطلح الـ Multi وتنويعاته اليوم- Multi cul-turemedia, discipline وإذا ما كففنا عن مُحاكاة بعضنا بعضا لأننا مُثقفون أو طليعيون، علينا أن نعترف بفشل الوسائل السائدة لإعادة الروح للمسرح. سواءٌ كان ذلك في مجال إضافة تقنيات جديدة له، أو استخدام معارف جديدة لتقوية آلياته، أو إلحاق عناصر جديدة به أو إلحاقه / استخدامه بفنون وفعاليات أخرى.
كل هذه الحلول ستبقى غير مُقنعة لأنها حلول تحاول مُعالجة الظاهرة من خارجها ولا تقوم بعمل ثوري يظهر جوهر المُشكلة إلى العيان.
هاكم مثال ساذج:
لقد أصابت ابنتي حالة من الهزال المرضي، وامتنعت عن تناول الطعام أثناء سفري خارج بلجيكا. نصح الطبيب الأوّل بالحبوب المشهية. ولم ينفع ذلك. فنصح الطبيب الثاني بتقليل الماء عنها. فلم تأكل. قال الثالث: دعوها تلعب الرياضة بشكل مُكثف. وقال الـ Homeopathy للأم: خذيها إلى الـ Osteopathy فهذا العلاج قادر على حل المُعضلة. وبدأت علاجات الأعصاب


مسرحية :طبقات الصمت الموسيقية



مسرحية :طبقات الصمت الموسيقية

واستخدام المساج والتدليك. وكانت ابنتي مُصرّة على أن تهزل حتى أصبح شكلها مُخيفا. وقد كنت على سفر. وعندما عدت ورأتني بدأت تأكل تدريجيا من جديد.
العلّة لم تكن مرضية فيسيولوجية، وإنّما نفسية بينما العلم كان قد عالج المظهر لا الجوهر. إنّ عدم التوصل إلى حل لمُشكلة ابنتي مُرتبط بالمناهج الطبية التي تعلمها الأطباء وليس في الطبيب أو في ابنتي.
إن الجواب الحقيقي الذي يقودنا لمعرفة أسباب تراجع المسرح هو معرفة ضرورة المسرح، وما هو الفرق بين أزمته وأزمة الأنواع الفنية الأخرى. وهذا يقودنا لاريب إلى سؤال منهجي مفاده: ما هو الفرق بين المسرح والفنون الأخرى؟
حسب اطلاعي حتى الآن أستطيع القول: إنّ العلاقة الحيّة بين عنصري العرض المسرحي- المُشاهد والمُمثل- هي أكبر الفروق. إنّ الرسالة في المسرح- فلسفيّة كانت، أو سياسية، أو أخلاقية.. إلخ- هي وسيلة اتصال لتأجيج العلاقة بين عنصري العرض. بيد أنّ المسرح اليوم يقدّم لنا الرسالة- القول الفلسفي، أو الهدف الأعلى، أو المضمون الفكري- باعتبارها الهدف لا الوسيلة مُستخدما لهذا الغرض كلمات مثل إيصال أو نقل القول الفلسفي، أو الهدف الأعلى، أو المضمون الفكري إلى المُشاهد. بيد أنّنا إذا ما ألغينا النص والتقنيات الأخرى سنرى أن المسرح يمكن له أن يحيا فقط من خلال تلك العلاقة الحيّة مع المُشاهد. لقد حكى ذلك جروتوفسكي في ستينيات القرن الماضي.
إنّ وسائل تحقيق العلاقة الحيّة هي وسائل حسيّة.
دعني أكون صريحا.
الدين يقودني إلى الميتافيزيقا ويبعث الطمأنينة في الروح والحواسّ. المُخدرات والطقوس تبعث أيضا الطمأنينة في الروح والحواس. ذلك هو الدافع الذي يدفعني للبحث في الميتافيزيقا، وهذا هو أحد الأسباب التي تدفعني للعمل في المسرح.

* * *

إنّ نشوء المسرح من خلال الطقوس الدينية له طابع حسّي جسدي وقد التحق النص بالعرض المسرحي بشكل مُتأخر نسبيا. فقد بدأ المسرح طقسا- في الشرق والغرب- وبعد زمن تحولت الطقوس إلى عروض، ثم دونت العروض على أساس أنّها نصوص.
في العروض الطقسية يحتل الجسد موقعا أساسيّا لأنّه يلعب دور الوسيط بين الخاص والعام. وهذا الموقع نابع بالأساس من موقع الإنسان في العالم ومن الشعور بالتوحد بين الإنسان في العالم ومكونات واقعه وبين الإنسان والكون.
الجسد هو وسيلة للتجريد بينما الكلام هو وسيلة للتشخيص. إنّ الكلمة هي تشخيص لفعل خارجها أو لصورة خارجها.



مسرحية :طبقات الصمت الموسيقية



مسرحية :طبقات الصمت الموسيقية

ونحن نتعامل جميعا مع النصوص بأمان، ونتحدث من خلالها عن التجريد وضرورة اللا تشخيص.

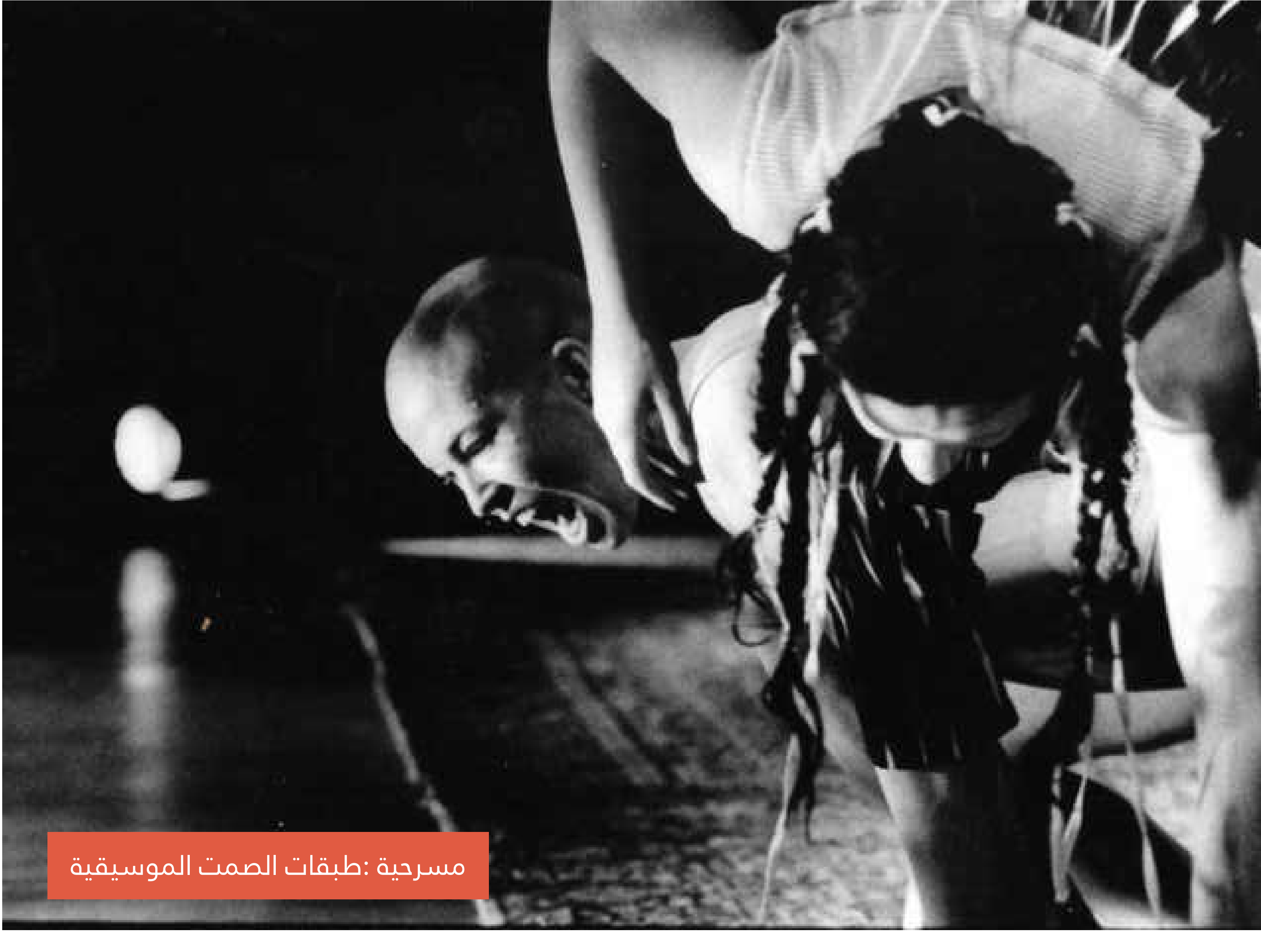
الصوت هو أكثر الإنتاجات الجسدية قبولا للتحوير، ولهذا نشأت اللغة عن طريق المقاطع الصوتية كضرورة، بيد أنّ الصوت في الأصل هو ذبذبات في الجسد Vibra- tions. الصوت لا ينتج من خلال الحنجرة. الحنجرة فلتر للصوت الذي ينشأ من خلال الأصداء في العضلات والتجاويف والمسالك الجسدية الداخلية. بهذا المعنى يمكن اعتبار الحنجرة عائقا لانطلاق الصوت الحقيقي: الصوت الجسدي Physical voice.

إنّ الكلمة في أعرافنا هي ليست سوى وسيطا Medium بين العالم خارج الذات والعالم داخل الذات. الكلمة وسيلة لقاء بين ما هو جسدي وبين ما هو تشخيصي أو تصويري. إنّ تاريخ المسرح ليس تاريخ النصوص المسرحية لـ"أسخيلوس، يوريبيدس.. إلخ"، وليس تاريخ الدراسات الدرامية- فن الشعر لأرسطو.. إلخ- إنّ تاريخ المسرح الحقيقي هو تاريخ العروض المسرحية، فالعملية المسرحية في جوهرها عرض مسرحي لا نص يقرأ، بيد أننا لم نستلم الكثير من المعلومات عن ذلك التاريخ. ولهذا السبب بُني المسرح المُعاصر بطريقة مقلوبة:

بدلا من تمرين يؤدي إلى عرض يقود إلى نص "كوثيقة" أصبح مسرحنا اليوم؛ نص يؤدي إلى تمرين يؤدي بدوره إلى عرض.

جاك كوبو Jacques Copeau هو من أوائل المسرحيين الذين انتبهوا إلى أنّ تاريخ المسرح هو تاريخ عروض والعرض المسرحي يجب أن يقوم على أساس "الصورة المسموعة" في الفضاء، وأن أهم عنصر في الصورة والفضاء المسرحيين هو المُمثل، وأنّ أكبر كتلة مرئية/ مسموعة في المُمثل هي جسده.

انتبه كوبو أيضا إلى أن المسرح يقوم على أساس "الفعل + الصورة + الإحساس". وجاك كوبو هذا هو أبو مسرح الحركة. فقد خرج من معهده إتيان دوكرو Etienne Decroux مُؤسس المايم المُعاصر الذي أنتج جان لوي بارو، ومُؤسس "البانتوميم" المُعاصر مارسيل مارسو Marcel Marceau، ورعيلا طويلا من المُبدعين وتنويعات واسعة على منهجه. كما خرج من معهده جاك ليكوك Jacques Lecoq الذي خرجت من بطن تعاليمه إريان منوشكين Ariane Mnouch- kine. وجاك كوبو هو الذي وضع تعاليم ديلسارت في موضوعة الصوت موضع التطبيق في معهده المسرحي "الكولومبي العجوز Théâtre du Vieux-Co-



مسرحية :طبقات الصمت الموسيقية

lombier".

إنّ المايم يعتمد "لغة" الحركة بشكل جوهري. وهي لغة ليست ذات طابع تفسيري/ كلامي، وإنّما تجريدي/ حسي/ صوري. لهذه اللغة طابع لا تستطيع أن تنقله عبر الأفكار بل عبر مستوى آخر من التواصل غير القابل للتحول إلى كلمات.

انتبه.

ثمّة أشياء كثيرة وانفعالات عديدة لا تستطيع أن تضعها في كلمات. ثمّة طاقات يمتلكها الجسد ليس بالإمكان ترجمتها إلى منظومة كلامية. إنّ إرسال الطاقة في الفضاء خارج الجسد واستقبال الطاقة في الجسد ليس عن طريق وسائل اللمس وإنّما عن طريق وسائل أخرى موضوع غير قابل للتحول إلى كلام، بل موضوع يتحقق من خلال الإيمان والتدريب الشامل: الروحاني/ الحسّي/ الجسدي.

إن بعض الكودات في أجسادنا قد تعلمناها بطريقة خاطئة، وكذا الأمر مع تحليل دوافع الحركة الجسدية وتحليل الفعل الجسدي.

مثال:

كنت بانتظار صديقتي في مقهى، وكان ذلك الموعد مُهما جدا؛ يتعلق بجواب الحكومة البلجيكية في قضية طلبي لحق اللجوء. كنتُ خائفا من استلام الرسالة بنفسي لذلك أعطيتُ صديقتي تخويلا خطيّا باستلامها من البريد. لكن صديقتي تأخرت. وبمرور الوقت بدأت أفقد صبري وبدأت أعصابي المتوترة أصلا تهيج. هيجان أعصابي انتقل إلى أصابع يدي التي راحت تعزف لحنا إيقاعيا على الطاولة. مزيج من إيقاع "الهيوة"، و"الدارمي" العراقيين وارتجالات أخرى. بعد زمن من هيجان أعصابي تصاعد عزفي للإيقاع على الطاولة. وكان ثمة بضع فتيات يجلسن إلى طاولة مجاورة.

- إنّه لحن جميل، خفيف، راقص، فرِح!

كانت تعليقاتهن الموجّهة لي!

إنّ تأويلهنّ "الخارجي" للإيقاع المُستند لآليات قراءة اجتماعية أو جمالية مُحددة أعطت اللحن معنى الفرح، بينما دوافع اللحن "الداخلية" هي ثورة أعصاب وقلق.

إنّ المسافة بين دوافع الفعل الداخلية ورؤيته من الخارج هي مصدر التباس وليس مصدر فهم سببه آليات التفكير التي تربّينا عليها. أنت ترى أنّ الشكل الخارجي لا يعكس حقيقة الفعل الداخلي ولا يترجمه وفقا لنظام تفكيرنا.

إنّ الفعل الداخلي لا يلتقي في المثال السابق مع آليّات الفهم السائدة. لأنّ هذه الآليّات تقرأ جانبا من المعنى وفقا لقاموس مُحدّد. انتبه أتيان دوكرو لهذه الإشكالية وحاول من خلال معهده المسرحي البحث عن



مسرحية :طبقات الصمت الموسيقية

تسوية من خلال تمارين المرآة الإعرابية بهدف الوصول إلى وحدة كليّة بين الدافع الداخلي ورؤيته الخارجية، بيد أنّ نتائج بحثه- بحسب دراستي- كانت تدجينا للداخل لصالح هيمنة الخارج، الأمر الذي جعل الشكل الخارجي هو القائد لتحديد الدافع الداخلي وليس العكس!

من دون تجنٍّ على هذا الفاتح العبقري في عالم مسرح الحركة أنقل صورة مُصغّرة لتمارين الإعراب الحركي التي تدربت عليها بشكل يومي لأربع سنوات:

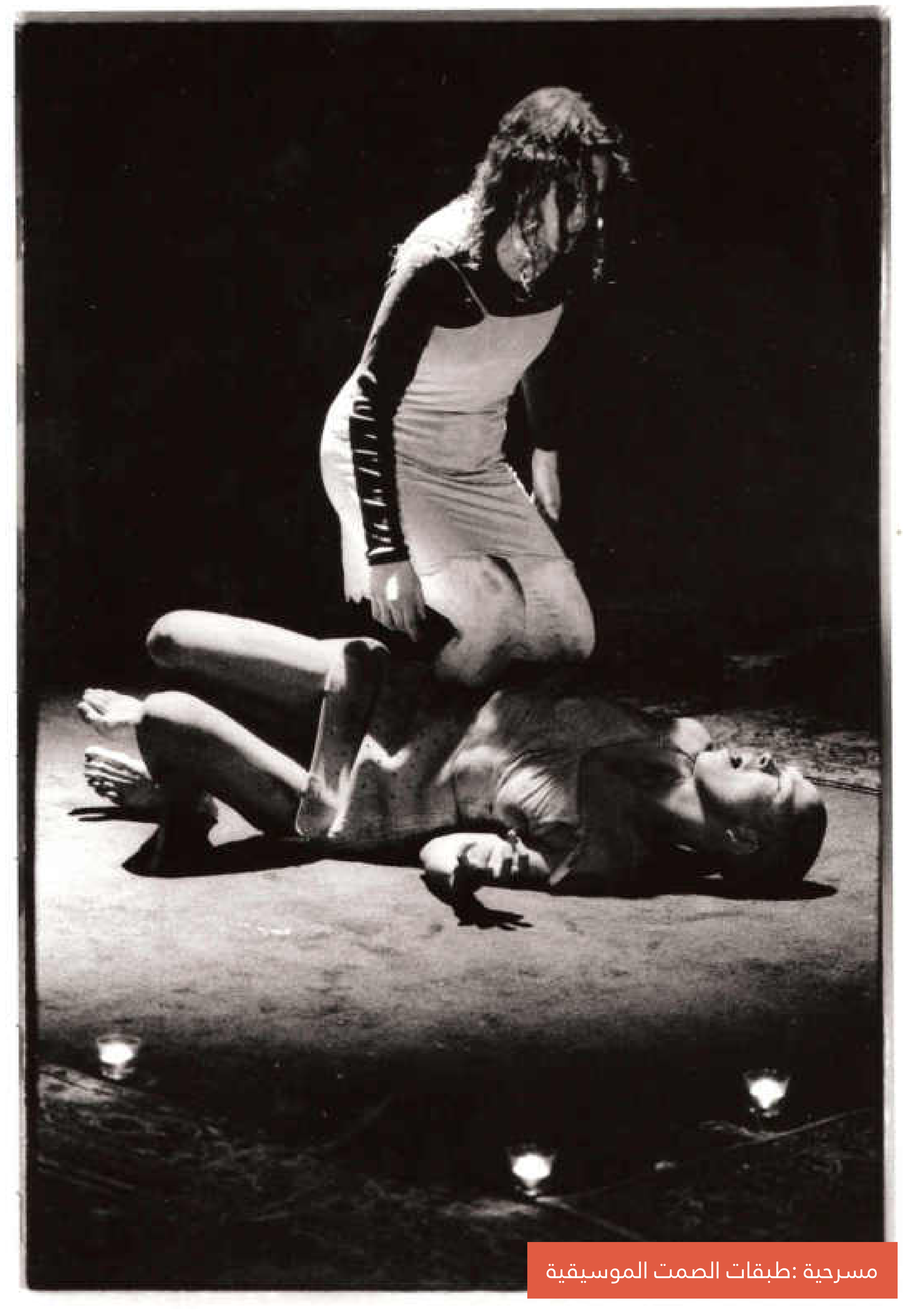
ينقسم التمرين إلى مرحلتين: الأولى تستغرق سنتين يتم فيها التدريب أمام المرآة. نقف نحن الطلبة أمام مرآة طويلة تملأ الحائط كمثل مرآة الرقص الكلاسيكي. بعد "طقوس الإحماء الإعرابية" نبدأ بتحريك المفاصل واحدا واحدا ونركّز بشكل أساسي على مفاصل العمود الفقري وانحناءاته وتدويراته وشدّته ولينه وسرعته وبطئه عبر مُراقبة الشكل الخارجي لجسدنا في المرآة. تعليل ذلك هو أننا إذا لم ننظر في المرآة فلن تتطابق الصورة التي نكوّنها عن جسدنا مع الصورة الفعلية التي يراها المُشاهد.

مثلا أنا أحسّ أنّ رأسي مُتعامد مع الأرض لكنني حين أنظر في المرآة أرى أنه مائل إلى هذا الجانب أو ذاك. هكذا نستمر في التدريب لسنتين حتى نسيطر على جميع المفاصل وتتكون للجسد ذاكرة بصرية عن نفسه. عندها نبدأ بترك المرآة تدريجيا. نبدأ بأداء الحركة ونحن مُغمضي العينين ويتم تصحيحنا من قبل المُعلّم أولا ولاحقا من قبل أنفسنا عبر مُقارنة إحساسنا مع ما نراه في المرآة حتى يتطابق ما نراه وما نحسّه فنترك المرآة.

بالطبع لا يمكنني نكران حقيقة أنّ الشكل الخارجي هو انعكاس فعلي لما يعتمل في الداخل. ولكنني أزعم أن الطرق التي اتبعتُها لترجمة ما هو داخلي في علاقته بما هو خارجي هي مُصدر ذلك الالتباس. إنّ الإيماءة المُصحّحة من الخارج في حالة المرآة إنّما هي عملية قمع أو تحوير لدافع الإيماءة الداخلي لكي يتعلّم الجسد كيف يُري نفسه للخارج. إنّ الإيماءة هذه ليست وسيطا لنقل ما في الداخل إلى الخارج، بل تدجين الداخل لصالح الشكل الخارجي.

لقد تعلّمتُ في عملي أن أتعلم تقنيات تقودني إلى نفسي وليس العكس. بل وكذلك تعلّمتُ أن أتعلّم التقنيات لكي تصبح مشروعا للنسيان. فأنا أعتقد بأنه لا يصح لأحد أن يطوّع إحساسه إرضاءً للشكل الخارجي الذي عرّفته لنا مفاهيم اجتماعية أو أنثروبولوجية أو جمالية. العكس هو الصحيح: يجب تغيير فلسفة الرؤية عن المظهر الخارجي لكي تقرأ ما هو داخلي.

أيضا لا يصح أن يصبح أحد عبدا للتقنية. فالتقنية وسيلة وليست غاية.



مسرحية :طبقات الصمت الموسيقية

موسيقى

ليلة رحيل الجسد

يوسف كمال

مصر



ست سنوات فقط هي عمره الفني، كل هذا التراث المُوسيقي أبدعه في ست سنوات فقط! هل كانت تلك الفترة كافية له في تأسيس مدرسة مُوسيقية جديدة، وأن يتخلص من كل عيوب المُوسيقى التي كانت شائعة في تلك الفترة الزمنية.

نحن نتحدث عن عبقرية مُوسيقية بكل المقاييس، ذلك الشاب النابغة الذي شاء القدر أن يخلد اسمه لسنوات عديدة وطويلة، تسعة وتسعون عاماً على رحيل الجسد لكن الفكر والتراث الذي تركه ظل يتحدى الدهر ولا يزال إلى الآن، نبع لا ينضب ومرجع لكل المُبدعين المُوسيقيين.

وُلد الشيخ سيد درويش في حي كوم الدكة بالإسكندرية، وهو حي فقير يتمتع أهله بالبساطة، ويتحلون بصفات ابن البلد، نشأ في هذا الحي الذي أصبغه بصفات المصري الأصيل بعاداته وتقاليده وأفكاره وتاريخه وتراثه وأيضا بوطنيته، ولمَ لا؟ وأهل الإسكندرية عامة كان لهم دور كبير في الحركات الوطنية، ولعلنا نذكر موقف أهل الإسكندرية أثناء الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت ودور المقاومة الشعبية في مقاومة المُحتل، أهل الإسكندرية من عاصروا غزو الأسطول الإنجليزي لشواطئ مدينتهم، فضلاً عن دور أهل الإسكندرية في الثورة العرابية.

في ظل حالة الفقر والانغماس في المصرية والحالة الوطنية وُلد الشيخ سيد درويش فتربى على حُب الوطن بالفطرة، وانتمى إلى أبناء وطنه ضد كل غازٍ أو مُحتل أو حتى جالية أجنبية، نشأ في ظروف اقتصادية طاحنة، فانتمى إلى طبقة الفقراء، وشعر بالجوع والبؤس والحاجة المُلحة إلى ضروريات الحياة وليس إلى مباهج الحياة وترفها.

كانت كل هذه العوامل مُجتمعة هي المكون الأساس لشخصية مُوسيقارنا الكبير والتي ظهرت بوضوح في كافة أعماله الخالدة.

بدأ حياته الدراسية بدراسة القرآن الكريم وبعض



سيد درويش

العلوم الدينية، ونال قدرا لا بأس به من العلم حتى لقب بلقب الشيخ- وهو لقب مرموق آنذاك- وظل يرتدي ملابس الشيوخ لفترة طويلة من عمره حتى نزوحه إلى القاهرة فارتدى ملابس الأفندية.

كانت لوفاة والده وهو في سن صغير أثرا مُباشرا في التوقف عن دراسته والنزول إلى سوق العمل بغية الارتزاق، ولكن حُبه للمُوسيقى والغناء جعلاه يغني ليلاً في المقاهي التي كانت تجتذب روادها عن طريق الاتفاق مع بعض المُطربين والمُطربات، وبطبيعة الحال كان رواد هذه المقاهي من العامة مُضمحلي الثقافة، وكان شائعاً في ذلك الوقت انتشار بعض المقاهي الرخيصة التي كانت تجتذب روادها بغناء الأغاني الخليعة.

كان الشيخ سيد يرفض هذا النهج؛ فكان يغني القصائد والمديح وبعض الأغاني الخفيفة، وإن كان هذا لم يرضِ جمهوره ولم يرضه هو أيضاً.

كان يعمل في طائفة المعمار ويغني لزملائه العمال أثناء عملهم حتى يروّح عنهم ويزيل مشقة العمل؛ فسمعه أمين وسليم عطا الله، القائمين على فرقة عطا الله التي كانت تعمل في الشام؛ فعرضا عليه السفر إلى الشام والغناء هناك، وبالفعل سافر سيد درويش في رحلته الأولى إلى الشام والتقى بأساتذة المُوسيقى والطرب هناك وأخذ منهم وتعلم على أيديهم، ولعل أبرزهم الشيخ عثمان الموصلي، ولا نستبعد أن تكون هذه الرحلة وما تلقاه من علم وخبرة لهما تأثيرهما الواضح فيما أنتجه فيما بعد من موشحات مثل "شادي الألحان"، و"يا بهجة الروح"، و"منيتي عز اصطباري" وغيرهم، إلا أن هذه الرحلة قد فشلت فشلاً ذريعاً إذ لم يتقبله جمهور الشام واضطر إلى العودة إلى الإسكندرية والتحق مُجدداً للعمل بحثاً عن الرزق وأيضاً العمل في المقاهي وبعض السرادقات إلى أن تلقى


حياة صبري

مرة أخرى عرضاً من فرقة عطا الله للذهاب إلى الشام مُجدداً، ورغم فشل رحلته الأولى إلا أن الأمل ظل يراوده في أن يحقق حلمه المشروع ويحقق مجده إيماناً منه بنفسه وبفنه.
بالفعل حققت رحلته الثانية للشام نجاحاً باهراً وعاد إلى وطنه الإسكندرية عام 1917م، والتقى بالشيخ سلامة حجازي الذي أعجب به جداً وأسند إليه الغناء بين فصول المسرحيات التي كان يقدمها، إلى أن سمعه جورج أبيض وطلب منه النزوح إلى القاهرة حيث المسارح والأضواء وأسند إليه تلحين مسرحيته القادمة.
بالفعل استقر الشيخ سيد في القاهرة، وقدم مسرحية "فيروز شاه"، ورغم عدم نجاح المسرحية جماهيرياً إلا أنه لم ييأس، ولعل تجربة رحلتي الشام خير دليل على ذلك فقد فشلت الرحلة الأولى لكن بالصبر وبالكفاح نجحت رحلته الثانية، فربما مسرحيته الأولى لم تلقَ قبولا حسنا بين الجمهور الذي لم يعتد على هذا النوع من الغناء والمُوسيقى، ربما يقبل ألحانه فيما بعد.
في إحدى ليالي عرض مسرحية "فيروز شاه" شاهد العرض المسرحي الشاعر والكاتب بديع خيري فأعجب جداً بألحان سيد درويش، وأراد أن يهنئه بنفسه، وما أن دخل بديع خيري إلى غرفة سيد درويش في المسرح وعرفه بنفسه حتى قام سيد درويش واحتضن بديع خيري واستقبله أفضل استقبال، وبالطبع اندهش بديع خيري بشدة من موقف سيد درويش الذي أوضح له أنه يعرفه جيداً إذ أن بديع خيري قد نشر أغنية فى إحدى الجرائد فقام سيد درويش بتلحينها وغناءها أثناء إقامته في الإسكندرية وهي أغنية "قالت لي خالتي أم أحمد" وحين استمع بديع خيري للحن سيد درويش انبهر بلحنه وصارت مُنذ تلك اللحظة صداقة قوية بينهما ورحلة إبداعية طويلة أثمرت عن عشرات الألحان الخالدة.
قدم بديع خيري كنزه المُوسيقي لصديقه نجيب الريحاني الذي استمع إليه، وبحسه الفني وعبقريته أيقن أن سيد درويش عبقرية مُوسيقية فذة قلما يجود بها الزمان؛ فأسند إليه تلحين مسرحية "ولو" لتكون باكورة تعاون سيد درويش مع نجيب الريحاني، ولتكون فتحاً له إذ أن هذه المسرحية قد حظيت بقبول واستحسان الجمهور ونجحت نجاحا عظيما جعل الفرق المسرحية الأخرى تتهافت للتعاون مع سيد درويش مثل فرقة علي الكسار، وفرقة أولاد عكاشة، وفرقة مُنيرة المهدية.

كان سيد درويش نقطة تحول في الحركة الفنية المُوسيقية، كان الغناء في تلك الفترة مُتأثراً بالمُوسيقى التركية التي تتسم بالزخارف والحليات والمُنمنمات، فضلاً عن الاعتماد على الإيقاعات البطيئة والتطريب.
تخلص سيد درويش من كل هذه العيوب المُوسيقية وبدأ في وضع مُعادل موضوعي مُوسيقي لمعاني النص الشعري، وهو بذلك قد وضع النواة الأولى للمدرسة التعبيرية، فنراه يستخدم الأربيج صعودا للتعبير عن حالة التملق ومُداهنة السُلطة حينما غنى "لجل ما نعلا ما نعلا ما نعلا"، واستخدم الأربيج هبوطا للتعبير عن ثمن التملق والمُداهنة من خضوع وخنوع حينما غنى "لازم نطاطي نطاطي نطاطي"، وهذا مثلٌ بسيط لما قام به سيد درويش من وضع


بديع خيري

مُعادل موضوعي مُوسيقي للنص الشعري.
كان لخروج سيد درويش من رحم الحارة المصرية واختلاطه بطبقات الشعب المصري الفقيرة أثر بالغ في مُوسيقاه؛ حيث تخلص من الصبغة التركية في المُوسيقى، وأظهر بوضوح الهوية المصرية في المُوسيقى، فتراه يستخدم بعض الجمل التراثية كما في لحن "سالمة يا سلامة"، ونراه يرصد بوعي ما يتغنى به البائعون لترويج سلعهم كما في لحن "القلل القناوي"، وتراه تارة أخرى يستخدم نداءات بعض أصحاب الحرف كما في لحن "العربجية".
كان المسرح الغنائي هو المجال الخصب لإظهار موهبة وعبقرية سيد درويش، من خلال تعدد المواقف وتعدد الشخصيات استطاع سيد درويش أن يبرز أفكاره المُوسيقية مُتحرراً من قيود الغناء التقليدي من حيث الشكل والمضمون، وأن يؤسس للمدرسة التعبيرية المصرية متفوقاً على مُعاصريه مثل كامل الخلعي، وداود حسني، فاتحاً الطريق لمن جاءوا من بعده لإظهار عبقرياتهم مثل محمد عبد الوهاب، ومحمد القصبجي.
رغم أن سيد درويش قد لحن للكثير من المُطربين والمُطربات إلا أن السيدة "حياة صبري" كان لها النصيب الأوفر والأكثر من غناء ألحان هذا العبقري، فهي لم تغنِ لأحد غيره، حتى أنها حين توفاه الله اعتزلت الغناء حزنا عليه مما دعا البعض إلى القول: بأن سيد درويش قد تزوج من حياة صبري، وهذا ما نفته أسرته بشكل قاطع، ونفته حياة صبري أيضاً؛ فهو بالنسبة لها الأستاذ والمُعلم وصاحب مدرسة جديدة في الغناء كانت هي أولى تلاميذ هذه المدرسة، وكانت ذات شهرة واسعة، ولها الكثير من الأسطوانات، ولكنها اختفت بعد وفاته فمن يستطيع أن يملأ الفراغ الذي تركه سيد درويش، ومن يستطيع أن يكون خليفه له؟
حينما نزح سيد درويش إلى القاهرة عام 1917م كانت الحرب العالمية الأولى لا تزال يدور رحاها إلى أن انتهت عام 1918م وبدأ الشعب المصري يدخل في معركة الاستقلال عن الدولة البريطانية، بعدما استقل بنهاية الحرب عن الدولة العثمانية، إلا أن الاحتلال البريطاني كان له رأيا آخر، وبدأ التاريخ يسطر ملحمة أخرى من ملاحم نضال الشعب المصري، ولاحت في الأفق حركة وطنية بقيادة سعد زغلول ورفاقه إلى أن توج هذا الكفاح بثورة 1919م ونفي سعد زغلول ورفاقه خارج البلاد.
كانت ثورة 1919م حدثاً تاريخياً بالنسبة لسيد درويش، ولا أبالغ إذا ما قلت: إنه قد أرخ للثورة من خلال ما تغنى به، فتراه يرصد دور المرأة في الثورة حينما تغنى "يا ما شفنا من الستات.. طلعوا عملوا مُظاهرات" في لحن الموظفين "هز الهلال" الذي سجل فيه دور الموظفين وإضرابهم عن العمل للضغط على المُحتل والحكومات الموالية له فغنى "حد الله ما بيني وبينك غير حُب الوطن يا حكومة".
حث الشعب المصري على الثورة ومقاومة المُحتل حينما غنى "قوم يا مصري مصر دايما بتناديك يوم ما سعدي راح هدر من

بين إيديك" في إشارة منه لسعد زغلول الذي منعت قوات الاحتلال مُجرد ذكر اسمه؛ فغنى سيد درويش لسعد زغلول "يا بلح زغلول" نكاية في قوات الاحتلال.
تناول سيد درويش قضايا حساسة تمس الوطن، وأعني بذلك قضية الوحدة الوطنية ومحاولة التفرقة بين المُسلمين والمسيحين، فغنى "بس اللي كان هالك أبدانا ومطلع النجيل على عينا أن محمد يكره حنا وإيه دخل دول يانا بس في دينا".
من أهم مكاسب ثورة 1919م توحيد شطري الأمة من مُسلمين ومسيحيين، فلا غرابة أن ترى قسيسا في المسجد، ولا غرابة أن ترى شيخاً في الكنيسة، ويذكر لنا التاريخ وبعض الصور التاريخية شعار الهلال والصليب كرمز لوحدة الأمة.
هنا لنا وقفة؛ إذ نرى سيد درويش في لحن "قوم يا مصري" يغني "إيه نصارى ومُسلمين، أل إيه ويهود" إذ نراه يدعو الطائفة اليهودية إلى الاشتراك مع إخوانهم المُسلمين والمسيحيين في الثورة، وهذا ما لم يذكره التاريخ إذ من الواضح أن الطائفة اليهودية قد أحجمت عن الاشتراك في الثورة الشعبية.
من القضايا التي تناولها سيد درويش قضية انفصال مصر عن السودان وكأن محاولات الانفصال كانت قديمة مُنذ أوائل القرن الماضي؛ فغنى بلهجة سودانية "يا مصيبة وجاني من بدري زي الصاروخ في وداني ما فيه حاجة اسمه مصري ولا حاجة اسمه سوداني، بحر النيل راسه في ناحية ورجليه في الناحية التاني، فوقاني روحوا في داهية إذا كان سيبه التحتاني".
كان لطبقة الأغنياء في مصر نصيب من تراث سيد درويش، فمن خلال بعض أغنياته انتقد تصرفاتهم كما في لحن "الوارثين"، وفي لحن العمال غنى.

الحق كله على الأغنيا
مستقتلين في روزوا وسنيه
امتى بقى نشوف قرش المصري
أنتم بمالكم واحنا بروحنا

احم يا فرحتنا بكترتهم
والسف نازل على قورمتهم



نجيب الريحاني

يفضل في بلده ولا يطلعش
ده أيد لوحدها ما تسقفشي

في مسرحية العشرة الطيبة صور سيد درويش ما كان عليه حُكم الأتراك من تحكم وسُخرة وغلظة مما تسبب ذلك في إيقاف عرض المسرحية لفترة طويلة.
أما رؤوس الأموال الأجنبية التي كانت تتحكم في اقتصاد مصر مما أثر سلبياً على حياة المواطن البسيط فغنى :

عايشين في وادي النيل نشرب
من جاز لملح ومن سكر
ربنا ما يوركش دوختنا
والهدمة اللي على جتتنا

من عدادات على مللي وسنتي
لتورمايات لخواجه ترايتني
الجيب نضيف أما البيت أنضف
محجوز عليها دي عيشة تقرف

هكذا انتقد سيد درويش أغنياء مصر؛ لانفصالهم عن الشارع المصري، وانتقد تحكم رأس المال الأجنبي في الاقتصاد المصري وتأثير ذلك على المواطن البسيط، وانحاز بكل قوة للطبقة التي ينتمي إليها، الطبقة المصرية البسيطة رغم ما حققه من نجاح وشهرة ومكاسب مادية، إلا أن ذلك لم ينسه قضايا وطنه وشعبه وكان لسان حال ثورة 1919م.
في عام 1923م كان قد تولى حُكم البلاد الملك فؤاد الذي كان يتسم بالعنف، وتم وضع دستور مصري على نمط الملكية الدستورية البريطانية، وتم إنهاء نفي سعد زغلول ورفاقه وعودتهم من المنفى صبيحة 15/9/1923م؛ فقام سيد درويش بتلحين نشيد "مصرنا وطنا سعدنا أملنا" ليستقبل به سعد زغلول ورفاقه في ميناء الإسكندرية التي سافر إليها ليقود الفرقة المُوسيقية والكورال بنفسه تكريماً للثورة ولزعيمها ورموزها.
أنهى سيد درويش البروفة الأخيرة للنشيد، واتفق مع أعضاء فرقته على اللقاء في صباح الغد في ميناء الإسكندرية، وذهب مع بعض الأصدقاء لقضاء ليلتهم، ثم ذهب إلى بيت أخته للمبيت، ولكنه توفي فجأة في بيت أخته، ولم يستطيع أن يفي بما عاهد عليه نفسه باستقبال سعد زغلول ورفاقه.
يقول نجيب سرور في إحدى قصائده: "سيد يا درويش يا نابغه مُت ليه يوم رجعت سعد" "سؤال ظل يدور في أذهان الكثيرين من مُنتصف سبتمبر عام 1923م إلى الآن.
بطبيعة الحال لم يكن هناك وسائل اتصال كافية وناجزة عام 1923م؛ فلم يعلم بوفاة سيد درويش سوى أخته وجيرانها، وسار في جنازته القليل من جيران أخته وأهل الخير وهم ولا يعلمون أنهم يسيرون في جنازة عبقرية مُوسيقية فذة، وبجنازة صغيرة محدودة شبهية بجنازة موتسارت في فيينا وُوري جسد سيد درويش التراب في مسقط رأسه بالإسكندرية.
أُشيع بعد وفاته أنه بالغ في تلك الليلة في تناول المُسكرات وتعاطي المُخدرات وهذا هو الذي تسبب في وفاته في سن السادسة والثلاثين عاما، والحقيقة أنا أقف مع الجانب الذي يميل إلى أن وفاة سيد درويش كانت بفعل فاعل ومقصودة؛ فأولاً بالنسبة لتوقيت الوفاة الدولة كلها- حكومة وشعبا- كانوا مشغولين بعودة سعد زغلول ورفاقه من منفاهم فلم يعلم أحد بوفاته سوى أهل الخير فقط، فأي توقيت عبقري أفضل من هذا التوقيت لتنفيذ جريمة كبرى؟
أن يموت في مُنتصف الليل والجميع نيام فهذا توقيت جيد للجريمة، وحينما يستيقظ الجميع يكونون مشغولين بعودة سعد زغلول ورفاقه، وتمر الجنازة في هدوء تام من دون أن يشعر أحد، ولو فرضنا أن القدر قد أمهله يوما واحدا آخر كان الوضع تغير كثيراً.
ثانيا: كان سيد درويش هو القوة الناعمة للحركة الوطنية ولثورة 1919م، وكان رجوع سعد زغلول ورفاقه من المنفى انتصارا للثورة وللحركة الوطنية، ترى ماذا كان سيقدم سيد درويش من أغنيات لتمجيد الثورة والحركة الوطنية ومآثر انتفاضة الشعب ضد الطغيان والاحتلال؟
أعتقد أن الأمر سيكون مصدر قلق وإزعاج للمُحتل وللملك الجديد الذي أراد أن يحكم البلاد بالحديد والنار، لذا أظن أن هاتين القوتين كانتا لهما مصلحة مُباشرة فب اختفاء هذا الشاب الذب كان له تأثير بالغ فب أفراد الشعب المصرب وقدرته على تحريك الشارع.
ثالثاً: كثيراً ما نادى سيد درويش في أغانيه بالابتعاد عن المُكيفات كالكوكايين والحشيش كما في لحن "العرباجية"، ولحن "الحشاشين" ومن ثم كيف يحث الناس عن الابتعاد عن شيء ثم يقدم هو عليه، فهذه ازدواجية لا يقبلها عقل، فضلاً عما قدمه من عبقرية مُوسيقية فذة لا يتصور أن تخرج هذه الألحان من شخص مخمور فاقد للوعي وفاقد للمصداقية.
رابعاً: لم يكن سيد درويش نبياً، وقد يكون فعلاً من مُتعاطي المُكيفات والمُسكرات، لكني أظن أنه لا يتصور في ليلة كهذه الليلة أن يقضيها في تناول ما يُذهب العقل ثم يستيقظ في الصباح الباكر ليستقبل سعد ورفاقه في الميناء وهو يهذي فاقدا للوعي والاتزان، الحقيقة هو أمر مُستبعد تماماً.
خامساً: إن اختفاء سيد درويش لم يكن الأخير، إذ قام الملك فؤاد بنفي شريك سيد درويش في معركة الحركة الوطنية، وهو الشاعر بيرم التونسي الذي ظل على نهجه حتى بعد وفاة سيد درويش؛ فاضطر الملك إلى التخلص منه بطريق النفي خارج البلاد، وهذا ما أعتقد بأنه ما أشار عليه مُستشاريه به بدلاً من قتله.
أخيراً: إن شخصية سيد درويش وتوقيت وفاته وظروف وفاته وما أشيع حول وفاته مع وجود من له مصلحة في الوفاة، كلها مُلابسات تجتمع على أمر واحد أتمنى في العام القادم في ذكرى رحيله المئوية أن يقدم الباحثون ما يوضح بجلاء حقيقة وفاة هذا العبقري.

الصفحة الأخيرة

تناقض أم مُؤامرة؟

ما العلاقة بين الفن والدين؟ إنهما لا يتناقضان، ولا يمكن أن يتناقضا، هكذا بطريقة قطعية ونهائية، لأن الحقيقة تناقضهما ليس منطقيا، فمن غير المعقول أن تتناقض ركيزتان أساسيتان من ركائز الحضارة البشرية ووعي الإنسان، فالبشرية ليست مُصابة بخلل تعدد الشخصيات حتى تحتمل تناقضا ما بين الركائز الأساسية لوجودها، فهي لن تتبنى شيئا بقوة الدين ثم تضعه بتناقض مع شيء بحتمية الفن، التناقض في الحقيقة يخلقه من يستخدمون الدين لخدمة هذا الغرض أو ذاك، لخدمة السُلطة أو الثروة أو الإخضاع الإجتماعي...إلخ، لكن الدين كمنظومة قيمية ومعرفية لن يتناقض أبدا مع منظومة قيمية ومعرفية أخرى بحجم الفن.

الوعي البشري لا يمكن أن يسقط في عبثية كتلك أو يقبلها، وحتى من يستخدمون الدين كوسيلة للسيطرة، هم لا يتناقضون مع "الفن"، أنت لا تكون بشريا إذا ما عاديت الفن أو أنكرته، الحقيقة أن كثيرا من أنواع الطيور والأسماك تُظهر مواهب فنية واضحة في كيفية تزيين أعشاشها وكيفية بنائها، بل إن الموهبة الفنية هي نقطة التفوق الأساس للذكر في طيور التعريشة- Bowerbird التي تقطن غينيا الجديدة وشمال استراليا، غالبا ما يعني إنكار الفن ومُعاداته النفي خارج المملكة الحيوانية كلها، إذ هم لا يناقضون الفن، بل يناقضون "الحرية"، التي قد يستخدمون الفن نفسه كأداة ضدها، لهذه الدرجة الفن مُتجذر في الوعي البشري لدرجة أننا أصبحنا بشرا حينما بدأنا في تزيين أدواتنا وعناصر الطبيعة من حولنا، القيام بجهد لخلق تأثير مادي بلا قيمة عملية مُباشرة.

أعتقد أن فكرة التناقض هذه مُضحكة مبدئيا، فالفن والدين كانا توأمين دائما، الفن منح الدين شكله وصوته ولغته، والفن ولد بحمل ميتافيزيقي مُنذ اللحظة الأولى، فنحن نعرف أن رسوم الحيوانات في الكهوف القديمة لم تكن "ديكورا"، بل سحرا لتسهيل صيدها، وما السحر إلا دين في مراحل أولية؟ فكيف يتناقضا؟ ذلك هو هدفهم "الحرية"، أنا أؤمن أنه يوجد "فن مُنحط"، إنه الفن منزوع الحرية، أو الفن الذي يتم إنتاجه في جو خالٍ من الحرية، حينها ينحط الفن لشيء لا اسم حقيقي له، مُجرد مسخ أو ظل للشيء الحقيقي، شيء يشبه الفن بقدر ما يشبه الجلد المُجفف والمحشو لحيوان مُحنط ذلك الحي، والدين ليس السلاح الوحيد الذي يستخدم لتجريد الفن من حريته، الوطنية والقومية استخدمتا بكثافة كذلك- هل نسينا النازيين؟- الأخلاق والتقاليد والعادات وجهت كسهام قاتلة لصدر الفن، وأخيرا مُتطلبات السوق والـ political correctness والذائقة الاجتماعية السائدة، الفن مُحاصر طوال الوقت، يخوض معركته على جبهات عدة، مُدافعا عن حريته، لأنه بدونها ينحط من عُقاب يحلق في السماء، "لداجن" يرقد في حظيرة ليضع بيضا ذهبيا لمن أسروه، سواء باسم الدين أو الوطنية أو الأيديولوجيا أو السوق الرأسمالي.

المعركة هي نفسها كما كانت طوال قرون، المعركة حول الحرية، حول الجذوة المُشتعلة في مركز روح البشرية، الحرية والتمرد، الفضول، المُغامرة، الخروج عن المألوف والمُعتاد، البحث عن الغريب وغير المعروف، باختصار كل ما جعلنا "بشرا" في البداية، الفن هو سلاحنا الأقوى دفاعا عن أن نظل بشرا ، نحن لسنا بشرا لأن لنا جلودا عارية من الفراء ونسير مُنتصبين على ساقين ونستعمل الأدوات، نحن بشر لأننا نستطيع أن نبدع.

قبل ظهور التقسيم التعسفي للعمل إلى عمل بدني "مُنحط"، وعمل ذهني "راق"، كانت كل مهارة بشرية توصف بأنها "فن"، من الرياضيات وحتى صُنع الأقفال، من الكيمياء وحتى رسم صفحات المخطوطات، لم يعد ذلك رائجا مُنذ قرون، لكن "الفن" يمثل جوهر كل فعل إنساني، الإبداع، الابتكار، البحث عن جديد، التمرد على ما هو مُستقر ومقبول وقياسي، والخروج عليه، الفن هو مُحفز الخيال الأول والأقوى والأهم، والحرية هي الوقود الذي يبقي الخيال حيا ومُتدفقا، حتى الدين قائم على الخيال، لو لم نستطيع التخيل، فكيف يمكننا أن نؤمن بما لا تدركه حواسنا إدراكا مُباشرا؟ بدون الخيال لا يوجد دين، وكيف يمكن أن نمتلك خيالا من دون فن؟ مُتناقضان، يبدو لي أن هذا العداء المُصطنع للفن، هو في حقيقته عداء مُستتر للدين، لتفريغه من روحانيته، لحرمانه من المدى الفسيح الذي يمنحه إياه الخيال البشري، لتدجين الدين منزوع الروحانيات، محروما من الحلم، ليصبح هو أيضا "داجنا" يبيض بيضات ذهبية، هذه مُؤامرة وحرب على روح البشرية نفسها، وكالعادة تستخدم فيها مُنجزات البشرية ضدها، من دون فن لا يوجد إنسان، من دون حرية لا يوجد فن، ولا شيء أهم ولا أعلى من بقاء البشرية وحريتها وخيالها.

ياسر عبد القوي



انعام القرشي
مرايا قصصية
كاتبات من جميع انحاء الوطن العربي



طريد الفردوس

فيلم "طريد الفردوس" هو فيلم مصري من إنتاج 1965م للمُخرج فطين عبد الوهاب، وهو من الأفلام التي تم ترشيحها لمهرجان موسكو السينمائي الدولي عام 1965م، قصة الفيلم مأخوذة عن قصة لتوفيق الحكيم، وتتحدث عن موت الدرويش "عليش" الذي يتم نقله في موكب مهيب إلى مقبرته، وهناك يصعد إلى السماء من أجل مُحاسبته، لكنه يكتشف أن مجموع حسناته يتساوى مع مجموع سيئاته، ومن ثم لا يحق له دخول النار أو الجنة، فيصدر قرار بإعادته إلى الدنيا لعدة أيام من أجل اختباره مرة أخرى، وحينما يعود ينتحل اسم إبراهيم وينضم لإحدى العصابات فيتعرف على إحدى الفتيات ويحاول مُساعدتها، ويختلف مع رجال العصابة، فيكشفهم للشرطة، ويقع في حب الفتاة، لكن أثناء مُشاجرة مع رجال العصابة يموت من جديد!